

De tre Elfriedene

Språkkritikk på mørk bakgrunn

Ellen Engelstad



Veileder: Irene Iversen

Masteroppgave i allmenn litteraturvitenskap ved Institutt
for litteratur, områdestudier og europeiske språk.
Det Humanistiske Fakultet

UNIVERSITETET I OSLO

Høst 2012

De tre Elfriedene

Språkkritikk på mørk bakgrunn



Barn leker i den forlatte fornøyelsesparken Bambiland i den serbiske byen Požarevac. Bambiland ble bygget av Marko Milošević, diktator Slobodans 26 år gamle sønn, sommeren år 2000. Måneder senere falt regimet og parken ble stengt, i dag står den som et monument over korrupsjonen i landet. Parken er en av flere intertekstuelle referanser i Elfriede Jelineks teaterstykke Bambiland, som omhandler krigen i Irak. Slike absurde virkelighetsbilder flettes inn i tekstene til alle de tre Elfriedene, som bedriver politisk kritikk med språklige virkemidler.

Av Ellen Engelstad

Veileder: Irene Iversen

Masteroppgave i allmenn litteraturvitenskap ved Institutt for
litteratur, områdestudier og europeiske språk.
Det Humanistiske Fakultet

UNIVERSITETET I OSLO
Høst 2012

© Ellen Engelstad

2012

De tre Elfriedene

Ellen Engelstad

<http://www.duo.uio.no/>

Trykk: Activ Print og Kopi

Sammendrag

De tre Elfriedene var en litterær gruppe i Østerrike bestående av Elfriede Gerstl (1932-2009), Elfriede Czurda (*1946) og Elfriede Jelinek (*1946). Jeg omtaler den i fortidsform fordi Gerstl døde i 2009, og fordi de særlig var aktive sammen på 1970- og 1980-tallet. De var ikke en selvutnevnt gruppe, men ble gruppert sammen av andre på grunn av sine litterære samarbeidsprosjekter, og fordi de tilbrakte mye tid sammen og på mange måter hadde det samme språkkritiske, politiske og feministiske prosjekt. De tre er lite kjent i Norge. Jeg presenterer forfatterskapet til alle tre inngående, og skriver om deres samarbeidsprosjekter, med vekt på en utgave av tidsskriftet *Wespennest* hvor alle tre var bidragsytere, Czurda og Gerstl var gjesteredaktører sammen og Jelinek satt i redaksjonen. Temaet for tidsskriftnummeret er framstillinga av kvinner i litteraturen, som de kritiserer, og de går også i rette med mannlige kollegaer. Deretter tar jeg for meg et verk av hver av de tre: Elfriede Gerstls *Spielräume* (fullført i 1969, utgitt første gang i 1977), Elfriede Czurdas *Die Giftmörderinnen* (1991) og Elfriede Jelineks *Bambiland* (2004). Verkene er valgt ut i fra sin språkkritiske tilnærming og politiske relevans.

Elfriede Gerstl går i *Spielräume* i aktiv dialog med Wittgenstein, og tittelen på romanen hennes spiller på hans begrep *Sprachspiel* fra *Philosophische Untersuchungen*. Her finner hun en språkteori som er opptatt av språkets bruk i verden. Elfriede Czurdas roman *Die Giftmörderinnen*, handler om en kvinne som myrder sin ektemann, og er basert på en virkelig hendelse, som ble skrevet ned av forfatteren Alfred Döblin. Hennes verk går i rette med kjærlighetens språk og dennes falske tegn, og jeg leser det opp mot Roland Barthes' *Fragmenter av kjærlighetens språk*. Elfriede Jelinek skriver om den USA-ledete krigen i Irak som startet i 2003 i *Bambiland*. Hun benytter seg av det arkaiske språket i *Perserne* av Aiskhylos, Nietzsches tanker om overmennesket, og hun siterer moderne medier som ukritisk og bejaende rapporterte fra slagmarken. Som filosofen Jean Baudrillard mener Jelinek at krigen er hypervirkelig, slik vi informeres om krigen, er den mer et mediesimulakrum enn virkelig. Jeg leser også de tre verkene i lys av Mikhail Bakhtins språkteorier og teoriene om det groteske og karnevaleske. Og ut i fra begreper hos ham som dialog, parodi og *heteroglossia*, som strukturalisten Julia Kristeva lanserte sitt begrep intertekstualitet ut i fra. Slik viser jeg både hvilken språkkritikk og hvilket politiske potensial som ligger i de tre Elfriedenes forfatterskap.

Forord

Arbeidet med denne oppgaven har vært en møysommelig prosess, og det har etter hvert blitt mange flotte hjelpere å takke: Takk først til Jörg Sundermeier i *Verbrecher Verlag*, som under et intervju jeg gjorde for Klassekampens Bokmagasin påsken 2009, lokket meg til å lese Elfriede Czurda ved å hevde at hun er fantastisk bra, men skriver for vanskelig tysk til at jeg kunne lese det. Han hadde rett i begge deler da, men jeg har siden lært meg å mestre å elske det tyske språket mer for hver dag som har gått. Sundermeier var også den første jeg møtte som snakket om de tre Elfriedene.

Høstsemesteret 2010 var jeg på et utvekslingsopphold ved Vrije Universiteit Amsterdam, og jeg vil takke både dette og byens andre universitet, Universiteit van Amsterdam, for velutstyrte biblioteker og hjelpsomme ansatte.

Takk til Moira Mertens og Lisa Günther som arrangerte den flotte workshopen ”Ich will kein Leben. Elfriede Jelineks Ästhetik des Untoten”, 13-14. mai 2011 i Hamburg. Workshopen var en del av den større konferansen ”Die Untoten. Life Sciences & Pulp Fiction”, og møtet med Jelinekforskere fra hele Europa var svært givende og interessant. Takk også til Audun Lindholm og Vagant som trykket en liten artikkel herfra (Vagant #3 2011), det var til hjelp for å fordøye inntrykkene. For dette også en hengiven takk til mine foreldre som har vært svært støttende under arbeidet generelt, og som hjalp til med Hamburgturen spesielt.

I 2011 fikk jeg også støtte av ILOS for å dra på arkivstudier i Wien, noe som var til uvurderlig hjelp. I tre døgn sto jeg over kopimaskinen på Universitetet i Wiens bibliotek for germanistikk og samlet store deler av stoffet som ligger til grunn for denne avhandlingen. Tusen takk til ILOS og Universität Wien for muligheten til det, og takk til Elfriede Jelinek-Forschungszentrum ved Christian Schenkermayr og Peter Clar, som holder til samme sted, og som var svært hjelpsomme i prosessen med å samle stoff om Jelinek. Den største takken for dette oppholdet går likevel til Elfriede Czurda, som stilte opp til intervju på Café Bräunerhof, stamstedet til Thomas Bernhard, og delte sine tanker og Apfelstrudel med meg. Det er ikke vanlig for en litteraturforsker å møte sitt ”objekt” til intervju på denne måten, men det var svært klargjørende og hyggelig i dette tilfellet.

Takk til Julian Nordhaug Bauer for hjelp med det tyske språket, og til Jarl Henning Hansen, Sissel Ringstad og doktor Fartein Ask Torvik som har lest korrektur.

Den aller største takken går likevel til min tilstedeværende, tålmodige, kritiske, ærlige og kloke veileder Irene Iversen. Irene har kommet med uverderlige oppfordringer, litteraturtips og innspill i en skriveprosess som har vært krevende og bydd på ukjente utfordringer. Irene har også hjulpet meg med stoff til artikkler andre steder og vært oppmuntrende i møte med livet generelt – jeg kunne ikke drømt om en bedre veiledningssituasjon og er dypt takknemlig.

Innholdsfortegnelse

1	Innledning.....	1
1.1	De tre Elfriedene.....	1
1.2	Feministisk utgangspunkt – Gerstl, Czurda og Jelinek	1
1.3	De tre som gruppe og verkutvalget.....	3
1.4	Elfriede Gerstl (1932-2009). Leken poet med mørk bakgrunn	6
1.5	Elfriede Czurda (*1946). Språkmektig dekonstruksjonist	8
1.6	Elfriede Jelinek (*1946). Verdenskjent og kontroversiell.....	11
1.7	Dialogisme som politisk motkraft	16
1.8	Samarbeidsprosjekter.....	19
2	Utvidet spillerom – Elfriede Gerstls <i>Spielräume</i>	23
2.1	Gjennomtenkte tilfeldigheter	24
2.2	“Das alte Elend neu zu bezeichnen”	28
2.3	<i>Spielräume</i> som poplitteratur.....	31
2.4	Feministisk kritikk.....	34
2.5	<i>Spielräume</i> og Wiener Gruppe	35
2.6	Forbedring heller enn avskaffelse.....	38
2.7	Å overvinne setningene	40
2.8	Filosofiske undersøkelser	41
2.9	Ironi, parodi og stilisering	44
3	Kritikk av kjærlighetens språk - Elfriede Czurdas <i>Die Giftmörderinnen</i>	48
3.1	”Wie ein Dichter spricht Hans, aber selten”	50
3.2	”Ihr Ungeheuer mit Namen Hans!”	51
3.3	Meningsløs kommunikasjon.....	53
3.4	”Wir Mütter Herzen”	56
3.5	Döblins beretning	60
3.6	Kritikk av kjærlighetens språk.....	65
3.7	Karnevalisme og det groteske.....	67
4	Dialogisk monolog – Elfriede Jelineks <i>Bambiland</i>	71
4.1	Krigen som ikke-hendelse	72
4.2	Først som (gresk) tragedie, siden som farse	75
4.3	Bambi i krigssonen	78

4.4	“Ich sag ja immer dasselbe”	80
4.5	Korisk-monologisk tale	83
4.6	Sannheten søker ikke ord.....	86
5	“Vielleicht ist alles alles, ganz ganz, anders anders”	91
Litteraturliste		95
Primærlitteratur		95
Sekundærlitteratur		95

1 Innledning

1.1 De tre Elfriedene

De tre Elfriedene var en liten, litterær gruppe som arbeidet med spørsmål som feminisme, frihet og politikk via en avantgardistisk, språkkritisk praksis. Gruppen besto av Elfriede Gerstl, Elfriede Czurda og Elfriede Jelinek, og sett bort fra sistnevnte er de lite kjent utenfor Østerrike. Jeg vil undersøke deres språkkritiske, politiske og feministiske prosjekt i lys av teorier om språklig subversivitet og språk som en handlende, dialogisk praksis. De tre Elfriedene var ikke en egendefinert gruppe, men ble omtalt som det på grunn av likhetene dem imellom og sitt samarbeid. Det de har felles, er et kritisk og utforskende forhold til språket og dets mulighet til å si noe viktig og politisk, uten å ende som flat propaganda. Meningen er ikke å gjøre forfatterne likere enn de er, men å belyse ulike sider av forfatterskapene gjennom å se på språkkritikken i dem, og hvordan den manifesterer seg som en politisk kritikk. Elfriede Gerstl og Elfriede Czurda blir med dette også for første gang introdusert i Norge.

1.2 Feministisk utgangspunkt – Gerstl, Czurda og Jelinek

Det språkkritiske prosjektet til de tre må ses i sammenheng med den spesielle situasjonen Østerrike var i etter annen verdenskrig. Mange forfattere reflekterte lik Theodor W. Adorno, som hevdet at det var barbarisk å skrive dikt etter Auschwitz. I Tyskland kom diskusjonen om nazismen og litteratur dels på bena med instanser som Gruppe 47, og flere forfattere fokuserte på nødvendigheten av å skape et nytt poetisk språk etter de grusomme erfaringene fra andre verdenskrig. Østerrike var i en slags underlig mellomposisjon mellom seirende og beseiret etter krigen. Myndighetene forsøkte å framstille landet som nazistenes første offer, og å dekke over at store deler av den politiske eliten og folket hadde ønsket å slå seg sammen med Tyskland. De toneangivende forfatterne var konservative, og ønsket å knytte an til tradisjonen, som i følge dem ikke hadde noe med nazismen og krigen å gjøre, men heller så tilbake på "Das Große Erbe" fra slutten av 1800-tallet. En krets av unge forfattere gjorde opprør mot dette, og jobbet med ulike kunstformer og skrivepraksiser som kritiserte samfunnet gjennom kritikk av etablerte språkmønstre. Elfriede Gerstl, som den eldste av de

tre Elfriedene, var med på dette opprøret, men følte seg i stor grad tilsidesatt som kvinne. Den alternative etterkrigslitteraturen tok flere retninger, men i alle grupper følte kvinnene seg marginaliserte, noe som førte til en feministisk, litterær oppvåkning. En inngang til de tre Elfriedene, er derfor deres feministiske prosjekt. De er alle feministiske forfattere, og av Jelinek er det hovedsaklig de såkalt feministiske verkene som er oversatt til norsk. Noe som fort slår leseren i møte med disse tekstene, er Jelineks misantropi og framstilling av ikke-emansiperte kvinneskikkelser. Hun er erklært feminist, men tar likevel en av verdens mest kjente feministikoner, Ibsens Nora Helmer, og latterliggjør henne og forsøker å vise at Noras opprør er umulig. (Jelinek 2008). Hos Jelinek forsøker Nora først å utvikle seg som arbeider på fabrikk, men faller fort i armene på første og beste rike mann, som etter hvert tvinger henne inn i en slags SM-prostitusjon med sin eksmann Torvald, som hun så ender opp med igjen mot stykkets slutt. For en som har beundret Nora fra barnsben av, er dette sterk kost. Flere enn meg har hengt seg opp i dette aspektet ved Jelineks forfatterskap, og jeg synes germanisten Ina Hartwig oppsummerer det bra, når hun hevder at Jelinek ser ut til å mislike kvinner, i hvert fall deres villighet til å underordne seg og påta seg offerroller: "Erst Jelineks *Ekel* vor jener angenommenen Opferrolle der Frau, vor der Dumheit und Erbärmlichkeit der Frauen, vor deren Bereitschaft, sich unterzuordnen, aber auch vor ihrem Komplizentum mit den Mächtigen, kurz, Jelineks Misogynie macht ihre Haltung provozierend". (Hartwig 1998: 250).

Jelinek kan altså sies å være feminist og misogyn, noe som selvsagt er både provoserende og fascinerende. Denne holdningen mener jeg også å finne i forfatterskapene til de to andre Elfriedene, og jeg vil komme inn på denne dobbeltheten hva angår samfunnets undertrykking av kvinner, og kvinners eget ansvar for sin situasjon. I *Fra Minima Moralia* skriver Adorno at kvinner trives i den komfortable rollen som den andre:

Wofern ihnen nur eine gewisse Fülle von Waren gewährt wird, stimmen sie in ihr Los begeistert ein, überlassen das Denken den Männern, diffamieren jegliche Reflexion als Verstoß gegen das von der Kulturindustrie propagierte weibliche Ideal und lassen überhaupt es sich wohl sein in der Unfreiheit, die sie für die Erfüllung ihres Geschlechts halten. (Adorno 1980: 102).¹

¹ Dette er fra et avsnitt hvor Adorno diskuterer Ibsens Nora, og som Jelinek mener han at det kapitalistiske samfunnssystemet har mye av skylda for kvinnens, og mannens, undertrykkning. Jeg diskuterer også dette i en anmeldelse av Halvorsens bok om Jelinek i *Vindet* #2 2010

Dette sitatet trekker Elisabeth Beanca Halvorsen fram i sin bok om Elfriede Jelineks forfatterskap, *Piker, Wien og klagesang* (2010), som parallell til Jelineks kvinnesyn. Kvinner er dobbelt undertrykt, som det het på 70-tallet, av patriarkatet og kapitalismen, men går i stor grad med på det selv. Rollen som lerkefugl er også behagelig, noe kvinner vet og ofte nødig gir slipp på. Menn framstilles heller ikke som særlig avanserte hos Jelinek, de er som regel opptatt av å få tilfredstilt et behov for sex, mat og alkohol – og å holde kvinnene nede. Denne kritikken av kjønnsrollene er ikke unik for Jelinek, vi møter den igjen hos Gerstl og Czurda i denne oppgaven. Gerstl er i romanen *Spielräume* opptatt av kvinners, særlige den kvinnelige forfatterens, spillerom, og hvor vanskelig det var å agere selvstendig og bli lyttet til for kvinner på 60-tallet. Samtidig viser hun hvordan kvinner selv må ta grep for å bøte på det, emansipert blir man kun gjennom egen innsats. I Czurdas *Die Giftmörderinnen* er hovedpersonen Else låst i en rolle som språkløst offer, fram til hun selv gjør sin mann til offer for et grufullt mord. Romanen stiller ikke opp enkle løsninger for sin kvinnelige protagonist: Verken mord, kvinnefellesskap eller å rømme tilbake til foreldrene er noen vei ut av et undertrykkende helvete. Det er bare ved å ta kontroll over sitt eget liv at Else kan bli fri, men hun er ikke i stand til å gjøre det. Problemet hennes er at hun mangler språk, og dermed er romanen mest av alt en bok om språket selv, eller om kjærlighet til språket. Det bringer oss til noe som er helt sentralt for alle tre Elfriedene, og de tre bøkene jeg har valgt å analysere i denne oppgaven, nemlig at Elfriedene tematiserer språket minst like mye som handlingen i tekstene. Det er ikke snakk om beskrivelser av enkeltskjebner hos dem, men heller karakterer som er resultat av samfunnets normer og diskurser, uten at det nødvendigvis gjør dem til arketyper. Gerstls personer virker utbyttable, Czurdas karakterer defineres av om de har språket i sin besittelse eller ikke, og hos Jelinek er det ikke godt å si hvem som snakker. Hos alle tre blir dermed språket stående i forgrunnen.

1.3 De tre som gruppe og verkutvalget

De tre Elfriedene var kjent som et fenomen i Østerrike på 70- og 80-tallet. Det var en betegnelse på de tre venninnene, som i følge Czurda stammer fra "eine lustige Germanistin in irgendeine Zeitschrift" (Engelstad 2011). Czurda husker altså ikke selv verken hvem som fant opp begrepet, eller i hvilket tidsskrift det først sto på trykk, men de erklærte seg i utgangspunktet ikke selv som en litterær gruppe. De tre Elfriedene var venner og pleiet mye omgang på Wienerkaféer fram til Czurda flyttet til Berlin i 1980, Gerstl og Jelinek fortsatte å

se hverandre svært mye fram til Gerstls død i 2009. De samarbeidet om bokutgivelser og tidsskrifter, og arrangerte møter og seminarer sammen. I et intervju med undertegnede forteller Czurda at Jelineks medlemskap i det østerrikske kommunistpartiet KPÖ var avgjørende, da denne kretsen diskuterte politiske temaer, noe østerrikere i følge henne ellers ikke gjør. (Engelstad 2011). Czurda framhevet også samhørigheten i Wien på 70-tallet med Jelinek, Gerstl og andre kvinnelige forfattere som en utviklingsfase for alle tres' feministiske prosjekt. Den 15 år eldre Elfriede Gerstl var særlig viktig for denne retningen.

Utrykket "de tre Elfriedene" dukker opp i ulike litteratursammenhenger. Jeg har hatt kontakt med Czurdas forlegger i Berlin, Jörg Sundermeier i *Verbrecher Verlag*, og Gerstls forlegger Rainer Goetz i *Droschl Verlag*, og de bruker begge betegnelsen som en meningsfull kategori. Også bloggen til den østerrikske radiokanalen *FM4* sitt litteraturprogram *Lesestoff*, nevner de tre Elfriedene i forbindelse med Czurda:

Es geht die Sage, dass die 1946 in Wels geborene Schriftstellerin Elfriede Czurda eine Zeit lang als eine der "drei Elfrieden" bezeichnet wurde. Die drei Elfrieden, das waren, so munkelt man, in den 1980er Jahren die drei weiblichen enfants terribles der österreichischen Literaturszene: Elfriede Jelinek, Elfriede Gerstl und Elfriede Czurda. (Sonja 2007)

Dette er selvfølgelig ikke vitenskapelige kilder, men det rokker etter min mening ikke ved grunnlaget for denne avhandlingen. At fenomenet ikke er behandlet i voldsom stor grad, betyr at det ikke var en så klart avtegnet gruppe som for eksempel den selverklærte Gruppe 47, men det betyr ikke at det er uinteressant å undersøke disse forfatterskapene sammen. De tre Elfriedene var et fenomen det gikk rykter om i Østerrike, man hvisket og tisket som Sonja i radioen skriver, og det var fordi de var sammen sosialt, tematisk og arbeidsmessig. De tre var venninner, de laget symposion, tidsskrift og bok sammen med hverandre og andre forfattere, de diskuterte på kafeene, var opptatt av politikk, språkekspesimenter, feministiske spørsmål og litteratur, og deres tekster har mange likheter og skjæringspunkter. Når de også har samme fornavn var det bare å forvente at "en spøkefull germanist" ville utrope dem til en liten gruppe.

Verkene som er valgt ut til analyse i denne avhandlingen er: Elfriede Gerstls *Spielräume* (fullført i 1969/70, utkommet første gang i 1977), Elfriede Czurdas *Die Giftmörderinnen* (1991) og Elfriede Jelineks *Bambiland* (2004). Disse er valgt ut på grunn av

sin posisjon i den østerrikske litteraturhistorien og på grunn av sin tematisering av språket, som er oppgavens hovedanliggende. Hva angår Gerstl, er *Spielräume* et naturlig valg og utforske, da den regnes som en glemt skatt fra den eksperimentelle, språkkritiske og Wittgensteininspirerte etterkrigslitteraturen i Østerrike. Gerstl opererte i utkanten av den litterære gruppa Wiener Gruppe, som i sin kjerne besto av fem eksperimentelle, mannlige forfattere og kunstnere som var marginaliserte i samtiden, men senere ble anerkjent som viktige for den videre utviklingen av den østerrikske litteraturen. Som kvinne ble Gerstl i enda større grad oversett, men siden har det kommet flere artikler, bøker og en doktorgradsavhandling om *Spielräume*, som ble utgitt på nytt i 1993. Den er inkludert i forelesningsserien *Grundbücher der österreichischen Literatur seit 1945*, som siden år 2001 har blitt avholdt i *Literarischen Quartier der Alten Schmiede* i Wien. Elfriede Czurda har skrevet både romaner og lyrikk, men det er hennes hittil ufullførte triologi *Drei Doppelleben*, som bør regnes for hovedverket. *Die Giftmörderinnen* (1991) er første bind i denne triologien, *Die Schläferin* (1997) er den andre, mens tredje bind, annonsert med tittelen *Die Dichterinnen*, har vært like om hjørnet i lang tid. *Die Giftmörderinnen* er valgt ut på grunn av sin tematisering av språket og koblingen mellom språk og makt. Som første bind i triologien er den også et nøkkerverk i Czurdas forfatterskap. Elfriede Jelineks forfatterskap er veldig omfattende, jeg har valgt ut den dramatiske teksten *Bambiland* (2004), for å unngå et ensidig fokus på romanen, men holde på språket som tema. *Bambiland* omhandler også koblingen mellom språk og makt, da den tar for seg vestlig medias språk i Irak-krigen. Alle tre verkene skriver seg også opp mot andre, mannlige tekstforelegg, og det gjør det interessant å undersøke deres språkkritiske strategi overfor annen litteratur forskjellig fra deres egen. Jeg ønsker i denne avhandlingen å lese de tre Elfriedene ut i fra stikkord som intertekstualitet, ironisk stilisering, karnevalisme, det groteske og parodi. Dette er begreper som slekter på den russiske litteraturviteren Mikhail Bakhtin, som da blir en sentral teoretiker i oppgaven. Første kapittel vil handle om den eldste boka, *Spielräume* av Elfriede Gerstl, noe som vil være en god inngang til alle tre, da Gerstl var en forløper og en språklig avantgardist som de to andre slekter på. De tre Elfriedene er ikke særlig interessert i grammatikalsk riktig tysk, men leker med språket og bøyer og strekker det etter eget ønske. Dette gjør de som en bevisst, politisk strategi for å vise fram negative sider ved samfunnet, noe jeg vil vise i min lesning. Først vil jeg imidlertid introdusere de tre forfatterne grundigere.

1.4 Elfriede Gerstl (1932-2009). Leken poet med mørk bakgrunn

Elfriede Gerstl er den eneste av de tre Elfriedene som ikke lever lengre, det er derfor jeg skriver om gruppa i fortidsform. Hun ble født i Wien den 16. juni 1932 som datter av jødiske foreldre. Disse skilte seg da hun var fem år gammel, og faren flyktet fra landet før nazistenes overtagelse. Gerstl, moren, tanten og bestemoren ble igjen, og overlevde den nasjonalsosialistiske perioden og krigen på ulike hjemmesteder i Wien. Familien flyktet aldri, men skjulte seg bak stengte dører og gjentrukne gardiner. Flere ganger var det kun flaks som hindret at de ble tatt med av Gestapo. I 1945 ble hun innskrevet på gymnasiet, og tok eksamen i 1951. Etter det studerte hun medisin og psykologi ved Universitetet i Wien, men brøt av i 1960 uten å avslutte. Samme år giftet hun seg med forfatteren Gerald Bisinger og fødte datteren Judith Bisinger-Brus. Familien bodde med Gerstls mor i en svært liten leilighet, og fikk avslag på søknad om en egen leilighet syv ganger. På tross av lav inntekt hadde de en barnepike, da Gerstls mor ikke stolte på at datteren kunne ta vare på sitt eget barn. Gerstl beskriver tiden som svært vanskelig i selvbiografiske tekster. I studietiden forsøkte hun å delta i ulike skrivegrupper for unge forfattere. Det fantes i følge henne selv kun to, og begge var svært sentrert rundt dominerende farsfigurer, henholdsvis Hermann Hakel og Hans Weigel. For å unnsnippe deres dominans, begynte Gerstl selv å organisere skrivetreff på biblioteket *städtischen bücherei*, hvor hun traff flere unge, østerrikske forfattere. (Gerstl 2001: 262-63). Fra 1955 begynte hun å publisere dikt i ulike tidsskrifter, hun hadde sin første opplesning på kulturhuset *Urania* i 1957, og debuterte i 1962 med *Gesellschaftsspiele mit mir*, som besto av dikt og kortprosa. Gerstl har skrevet en rekke diktsamlinger, essays og prosastykker, og var aktiv i Wiens litteraturscene. I 1963 ble hun medlem av Literarische Colloquium Berlin, og tilbrakte store deler av tiden mellom 1963 og 1971 i Berlin. Hun flyttet dit på grunn av boligmangel i Wien, og bodde fra 1963 av som regel to uker alene i Berlin, og to uker i Wien med mora og datteren. Fra 1972 bodde hun igjen permanent i Wien, og var med på å grunnlegge den autonome forfatterforeningen *Grazer Autorenversammlung*. Gerstl har mottatt en rekke priser, blant de viktigste er den Hamburgbaserte Ben-Witter-Preis (2004), Heimrad Bäcker prisen (2007), samt Erich Fried prisen (1999) og Georg Trakl Preis für Lyrik (1999). Gerstl døde 9. april 2009, etter et lengre sykeleie forårsaket av kreft. Ved sin død ble hun hyllet som en av de viktigste, tyskspråklige etterkrigsforfattere av blant annet sitt forlag,

Østerrikes daværende kulturminister Claudia Schmied og forfatterne Gerhard Ruiss og Elfriede Jelinek.

Gerstls forfatterskap kjennetegnes av eksperimentelle bøker i små opplag, hovedsakelig lyrikk. Hun har også skrevet dramatikk, en roman, essays, kortprosa og hørespill for radio. Forfatterskapet er ikke utpreget autobiografisk, men hun tar opp mange temaer fra samtiden og den umiddelbare omgangskretsen. Hennes eneste roman, *Spielräume* (ferdigstilt i 1968/69, utgitt i 1977), regnes som relativt selvbiografisk, da den omhandler en ung kvinne i et kunstnermiljø som bor dels i Wien, dels i Berlin. Boka ble utgitt i serien *edition neue texte*, hvor blant andre Elfriede Czurda satt som utgiver. Den kom i nytt opplag i 1993, og kom ut på italiensk i 2007. Den eksperimentelle dikt- og kortprosasamlingen *wiener mischung* (1982) tar for seg miljøet rundt *Wiener Gruppe*, og har et etterord av Elfriede Czurda. I 2001 kom en utvidet utgave med tittelen *neue wiener mischung*, og i 2008 kom også den ut på italiensk. Gerstls interesse for mote og samlemani tas opp i boka *Kleiderflug* (1995), med undertittelen *Texte – Textilien – Wohnen*. Boka kom i serien *edition splitter*, og er blant hennes mest kjente. I 2007 kom den i en utvidet nyutgave med ny undertittel: *Schrieben, Sammeln, Lebensräume*. Begge utgavene inneholder 26 fotografier fra Gerstls leilighet på 80-tallet, tatt av vennen og forfatteren Herbert J. Wimmer. Bildene viser et rotete kaos, hovedsakelig av klær, men også av andre gjenstander som papir, bøker og kjøkkenredskaper. Bokas første del handler eksplisitt om Gerstls liv. Temaer som tas opp er det å være på flukt, flytting, å mangle alt og det å ha en egen leilighet. Interessen for samling av klær og gjenstander framstilles som en reaksjon på en fattig barndom. Vennskapet med Jelinek kommenteres direkte, når det står at de i en samtale om mote lover hverandre aldri mer å bruke slengbukser: ”elfrieden schwören einander – nie wieder glockenhosen” (Gerstl 2007: 12). Gerstl har jobbet mye med Wimmer, og han har skrevet en bok om hennes roman *Spielräume*. Mot slutten av livet kom hun med diktsamlingen *mein papierener garten* (2006). *Lebenszeichen* (2009), som inneholder ”dikt, drømmer og tanker”, ble hennes siste utgivelse. Den inneholder illustrasjoner av Wimmer, Angelika Kaufmann og Heinrich Heuer, samt et etterord av Elfriede Jelinek.

Nok en bok som har kommet i flere opplag er diktsamlingen *Vor der Ankunft* (1986), med undertittelen *auf reisen gestandene gedichte*. Den utkom først på tysk i 1986 i serien *Freibord Sonderreihe*, og to år senere kom den i samme serie i en firespråklig utgave med alle diktene oversatt til engelsk, fransk og italiensk. Gerstl har også gitt ut barneboka *die fliegende frida* (1998), og i 1999 kom den omfattende boka *alle tage gedichte*, som inneholder dikt,

hørspill og skuespill, samt miniboka *Spiel mit 7. Essays* har hun utgitt i samlingene *Narren und Funktionäre – Aufsätze zum Kulturbetrieb* (1980) og *Unter einem Hut* (1993), som også inneholder dikt. I sin tildelingstale da Gerstl mottok Ben-Witter-Preis, framhever Elfriede Jelinek at Gertls essays kjennetegnes av klar tenkning. Gerstl skriver lite om den nasjonalsosialistiske fortiden, noe Jelinek er svært opptatt av på grunn av Gerstls bakgrunn, men hun viser hvordan Gerstl kjenner makta i å tie. Mye antydes, essayene balanserer, og de utfordrer konservative og monologiske krefter i samfunnet. (Jelinek 2004b). I 1999 utpekte Jelinek alene Gerstl som vinner av Erich Fried-prisen (for øvrig helt i tråd med statuttene), og i 2001 ble nummer 18 av tidsskriftserien *Dossier* viet Gerstl. Se denne for en fullstendig bibliografi fram til 2001. Gerstl var en svært nær venn av Elfriede Jelinek nesten hele livet, de snakket gjerne på telefon eller traff hverandre hver dag i lange perioder. (Gerstl 1999: 29). Elfriede Czurda har trukket fram Gerstl som svært viktig for hennes utvikling som forfatter og feminist. I perioden 1976 til 1980, så også de hverandre nesten daglig. (Czurda og Neuner 2006: 12).

1.5 Elfriede Czurda (*1946). Språkmektig dekonstruksjonist

Elfriede Czurda ble født den 25. april 1946 i byen Wels i Oberösterreich, ikke lenge etter krigens slutt. Da var Østerrike, som Tyskland, delt inn i fire ulike soner styrt av de allierte seierherrene. Da Czurdas mor var gravid med henne, dro den blivende faren til sin hjemby i den sovjetiske sonen for å hente ekteskapspapirer. Moren hørte aldri fra ham igjen, og hun måtte leve med skammen som ugift alenemor i en strengt katolsk, østerriksk landsby. Som de to andre Elfriedene, er Czurda enebarn. De har alle tre vokst opp så godt som uten en far, og med meget krevende mødre. Bare Gerstl har selv blitt mor. Czurda fikk forbud mot å snakke om faren i barndommen, og moren giftet seg aldri, hun hadde heller ingen andre forhold til menn. Hun var dypt religiøs, og kjempet forgjeves for å bli anerkjent som en anstendig kvinne. Czurda sier om deres forhold: "Für sie war ich die – wie die Kirche sagen würde – Fleisch gewordene Schande und Scham." (Czurda, Treusch-Dieter 2006: 103). Czurda flyttet hjemmefra som 16 åring og brøt straks med kirken. Hun studerte ved en handelshøyskole og jobbet som kontorarbeider fra 1963 til 1967. Ved siden av gikk hun på kveldsskole, og tok sin examen artium i 1968. Hun tilbrakte så et år i London på språkskole, før hun begynte å studere kunsthistorie og arkeologi ved universiteter i Salzburg og Paris. I 1974 disputerte hun

til doktorgrad i filosofi med en avhandling om den franske forfatteren, kunstkritikeren og maleren Eugène Fromentin. Samme år debuterte hun skjønnlitterært i tidsskriftet *neue texte*. Fra 1972 bodde hun i Wien, og var i perioden 1976 til 1981 medredaktør av Linzer Verlags *Edition Neue Texte*, som blant annet publiserte flere bøker av Elfriede Gerstl. Fra 1975 til 1976 var hun generalsekretær i det nystiftede *Grazer Autorenversammlung*, en ny, radikal forfatterforening som hun flyttet fra byen Graz til Wien. I 1980 flyttet hun til Berlin, og bodde der fram til 2007, da hun flyttet tilbake til Wien. Czurda bokdebuterte med den eksperimentelle prosasamlingen *Ein Griff = Eingriff inbegriffen* i 1978, og har siden publisert en rekke essays, diktsamlinger, fortellinger, hørespill og romaner. Czurda har vunnet flere litteraturpriser, de viktigste er: Alexander-Sacher-Masoch-Preis (1997), Kulturpreis für Literatur des Landes Oberösterreich (2000) og Österreichischer Würdigungspreis für Literatur (2008). I 1992 ble hun ansatt som dosent i teatervitenskap ved Universitetet i Wien. Hun har vært gjesteforeleser rundt om i verden og har jobbet med flere samarbeidsprosjekter med andre forfattere og kunstnere. I 1995 organiserte hun et prosjekt for kvinnelige forfattere kalt *Mädchen*, i kulturhuset *der Alten Schmiede* i Wien. Seminaret førte til utgivelsen *Mustermädchen. Mädchenmuster* på Konkursbuchverlag i 1996. I år 2000 organiserte hun noe lignende samme sted med *Autorinnenlabor*. Dette ”forfatterinnelaboratoriet” endte med å organisere 30 ulike arrangementer i Wien, som lesninger, utstillinger og en filmserie i Wiens *Votivkino*. I 1996 var Czurda ”writer in residence” og gjesteprofessor ved Keio-universitetet i Tokyo, og hun har skrevet flere bøker linket til Japan. I 1997-98 var hun gjesteforeleser ved *Bowling Green State University* i Ohio, og i 2006 var hun igjen gjesteprofessor i Japan, denne gangen på *Nagoya City University*. Czurda har også holdt foredrag om kunst, litteratur og filosofi over store deler av Europa, USA og Japan. Hun har vært spaltist i den Zürich-baserte avisa *Tages-Anzeiger*, og har arbeidet som kritiker for tysk radio og den østerrikske avisa *Die Presse*.

Czurdas forfatterskap preges av språklig eksperiment og politiske, særlig feministiske problemstillinger. Hennes debutbok, *ein griff = eingriff inbegriffen* (1978) er et resultat av hennes tidlige arbeid med visuell poesi. Tekstene hang først i gallerier i Østerrike og Tyskland, og ble der oppdaget og gjort om til bok av forleggeren Rainer Pretzell (Rainer Verlag). I 1979 skrev Czurda sitt første hørespill for radio, *Der Fußballfan oder Da lacht Virginia Woolf*. Året etter vant den radioteaterprisen til ORF, (Österreichischer Rundfunk), og Czurda har skrevet mange flere hørespill for den kanalen, ofte hadde hun regien selv. I 1981 kom nok en eksperimentell bok fra Czurdas hånd: *Fast 1 Leben. Ein Fragment*. Denne ble

oversatt til engelsk på det amerikanske mikroforlaget *A•BACUS* i 1998 med tittelen *Almost I Life*, og er nesten det eneste som finnes oversatt av Czurda. I november 2012 kom den på nytt på engelsk sammen med størsteparten av debutboka i en samling kalt *Almost I Book / Almost I Life*. Hennes første bok på et stort forlag var prosateksten *Diotima oder Die Differenz des Glücks* (Rowohlt, 1982), som spiller på kjønnskisjeer og forestillingen om passive kvinner. Navnet er hentet fra Diotima fra Mantinea, som spiller en viktig rolle i Platons symposion, da hun presenteres av Sokrates som den som har lært han alt han vet om kjærlighet. Diotima var en sannsigerske, og er opphavet til forestillingen om Platonsk kjærlighet. I 1985 kom prosateksten *Signora Julia*, som står i sammenheng med *Diotima...*, med sitt feministiske og kritiske utgangspunkt. I 1987 utkom den kontroversielle romanen *Kerner. Ein Abenteuerroman*, som kom i nyopplag i 2009. *Kerner* handler om en mann som arbeider som massør, og føler seg liten og oversett i et samfunn som dyrker vinnere. Han kompenserer med å tyrannisere og voldta sin kone og deres 13 år gamle datter, som blir gravid med sin fars barn. *Kerner* tar hvert år med seg familien til alpine for å bestige høye fjelltopper og oppleve den storheten han lengter etter. Boka er, som hele Czurdas forfatterskap, skrevet i et svært fortettet og utilgjengelig språk, mettet av ubehagelige bilder. I 1987 ga Czurda også ut diktsamlingen *Fälschungen. Anagramme und Gedichte*, igjen på lille *Rainer Verlag*. Den første boka i triologien *Drei Doppelleben* kom i 1991 med tittelen *Die Giftmörderinnen*. Triologiens tema er i følge omslagsteksten på bøkene ”die starke weibliche Fixierung auf überkommene Rollenklischees und ihre radikale Brechung in Katastrophen.” (Czurda 1991) *Die Giftmörderinnen* ble dramatisert i regi av Max Eipp på det anerkjente teateret *Kampnagel* i Hamburg med premiere den 13. januar 1993, før det dro på turne i Tyskland. I 2001 ble stykket bearbeidet av Jenke Nordalm og Daniela Kranz og satt opp på teateret *Sophiensæle* i Berlin, før det reiste videre til Wismar og Zürich. Historien om venninnene som konspirerer om å drepe sine ektemenn, hvorav en av dem lyktes, er inspirert av en tekst av Alfred Döblin som omhandler en virkelig rettssak i hans samtid.

Etter dette kom Czurda med flere eksperimentelle diktsamlinger og bøker på mindre forlag, blant annet to i *Droschl Verlags* bokserie *edition neue texte*, hvor hun tidligere var redaktør. Disse inneholder notater, strategier, stemninger osv., titlene er talende for det eksperimentelle og smale ved utgivelsene: *Voik. Gehirn Stockung Notat Stürme* (1993) og *UnGlückReflexe. Strategien Starrsinn Stimmungen Strophen* (1995). I 1995 kom også essaysamlingen *Buchstäblich: Unmenschen*, og i 1997 kom andre bind i triologien *Drei Doppelleben: Die Schläferin*. Boka ble oversatt til hebraisk i 2004, og ble iscenesatt av Beate

Sarrazin i 2002 på Black Box teateret i Düsseldorf. *Die Schläferin* er også basert på et tilfelle fra virkeligheten, og handler om Magdalena som plages av vonde minner fra barndommen: Morens forsvinning da hun var 11 år gammel og at hun ble voldtatt av en ”onkel”. Hun forsøker å finne lykken hos ulike menn, først ektemannen Jakob, så Paul som hun møter tilfeldig, men må innse at hennes prosjekteringer på mennene er falske og at hun ikke kommer seg videre. Etter det kom Czurda med to diktsamlinger: *Gemachte Gedichte* (1999) og *wo bin ich wo ist es. sinds gedichte* (2002). Samtidig med at hun flyttet fra Berlin tilbake til Wien, begynte samarbeidet med det lille Berlinforlaget *Verbrecher Verlag*. Av Czurda har de hittil utgitt de to kortprosasamlingene *Krankhafte Lichtung* (2007) og *Untrüglicher Ortsinn* (2009). Omtrent samtidig i Wien innledet hun et samarbeid med det lille forlaget *edition korrespondenzen*, som i tillegg til å nytte *Kerner*, har gitt ut to andre bøker av henne de siste årene: Mikroessaysamlingen *ich, weiss. 366 Mikroessays für die Westentasche* (2008) og diktsamlingen *dunkelziffer* (2010), som leker med matematiske prinsipper og regler lignende dem til *ouliipo*-gruppa i Frankrike. I 2006 kom det østerrikske litteraturtidsskriftet *Die Rampe* med en spesialutgave om Elfriede Czurda. I lederen kommenteres sammenligningen som ofte gjøres mellom tekstene til Czurda og Jelinek ved å hevde at Jelinek iscenesetter språklige sjokkeffekter, mens Czurda ønsker å vrenge språket selv. Dette er forenklet, men også et greit omriss av de to forfatternes skriveprosjekter. I alle Czurdas bøker er språket omdreid, vanskelig, utilgjengelig, lite leservennlig, men også derfor uendelig rikt og med stor kunstnerisk relevans. I lederen til *Die Rampe* skriver redaktørene at Czurdas prosa tilhører det viktigste av den nyere, tyskspråklige litteraturen: “Czurdas Prosabände zählen zu den wichtigsten Büchern der Ende des vorigen Jahrhunderts geschriebenen deutschsprachigen Literatur.” (Neuner og Steinbacher 2006: 7). Jeg kunne ikke vært mer enig, og håper denne første, spede introduksjonen til Czurdas forfatterskap på norsk, vil bli lagt merke til av alle som er interessert i tyskspråklig, eksperimentell kvalitetslitteratur.

1.6 Elfriede Jelinek (*1946). Verdenskjent og kontroversiell

Elfriede Jelinek er en av verdens mest kjente, nålevende forfattere og er oversatt til svært mange språk. Som Østerrikes eneste nobelprisvinner, og med et eget forskningsinstitutt tilknyttet Universitetet i Wien tilegnet henne, står hun i særklasse. Jelinek ble født den 20. oktober 1946 i Mürzzuschlag, Steiermark, men vokste opp i Wien. Kort etter hennes fødsel

ble faren psykisk syk, og han bodde dels hjemme, dels på institusjoner, fram til han døde på en psykiatrisk klinikk i 1969. Jelinek ble oppdratt av moren, som ønsket å gjøre dattera til et musikalsk geni. 13 år gammel ble hun innskrevet på musikkonservatoriet i Wien, hvor hun studerte orgel, klaver, blokkfløyte og komposisjon. Etter examen artium fikk hun sitt første psykiske sammenbrudd. Hun studerte likevel kunsthistorie og teatervitenskap noen semestre ved universitetet i Wien, til hun avbrøt studiene grunnet angst i 1967. Dette året tilbrakte hun hjemme i total isolasjon. Hun begynte å skrive, og debuterte litterært med diktsamlingen *Lisas Schatten* samme år. Etter farens død begynte Jelinek å friskne til, hun engasjerte seg politisk og flyttet for noen måneder inn i et venstrevridd kollektiv. I 1971 avla hun orgeleksamen ved musikkonservatoriet, og i 1974 ble hun medlem av Østerrikes kommunistiske parti (KPÖ). Samme år giftet hun seg med Gottfried Hüngsberg, og begynte å dele opp tiden mellom han i München, og moren i Wien. Jelinek har siden debuten ikke skrevet noe særlig mer lyrikk, men har gitt ut en nesten utallig mengde dramaer, romaner, essays, fortellinger, hørespill, librettoer, filmmanus og oversettelser. Hun er en svært politisk engasjert og aktiv forfatter, og har særlig kritisert Østerrike for ikke å ha tatt et oppgjør med sin nasjonalsosialistiske fortid, samt videre høyredreining i samfunnet. Dette har gjort henne voldsomt omdiskutert og kontroversiell. Jelinek har vunnet en rekke litterære priser, blant de viktigste er: Heinrich Böll prisen, Georg Büchner prisen, Heinrich Heine prisen og Theaterpreis Berlin. I 2004 ble hun tildelt Nobelprisen i litteratur, og det var en av de mest kontroversielle tildelingene i nyere tid. Av Jelinek er følgende verk oversatt til norsk: *Elskerinnene* (roman, 2007), *Hva skjedde etter at Nora hadde forlatt sin mann?* (drama, 2006), *Pianolæreren* (roman, 2005), *Lyst* (roman, 2007), *Ulrikke Maria Stuart* (drama, upublisert, 2007) og *Der Tod und das Mädchen I – V* (drama, upublisert, 2012). Ved Universitetet i Oslo er det avlagt fire master- eller hovedfagsoppgaver om Elfriede Jelinek, to av dem om *Pianolæreren*, én om Nora hos Ibsen og Jelinek, og en om fenomenet Jelinek. Det har også blitt utgitt en bok om Jelineks forfatterskap på norsk av Elisabeth Beanca Halvorsen i Gyldendals Pegasusserie.

Jelineks forfatterskap er svært langt og omfattende. Det kjennetegnes av stiliserte og upsykologiske karakterer, og er kritisk både til språk og samfunn. Jelinek har utgitt en rekke viktige romaner som vil bli stående innenfor den tyskspråklige litteraturen, men har i det siste blitt mer kjent som dramatiker. Hennes teatertekster blir satt opp over hele verden, og hun har skrevet svært mange av dem. Jelinek debuterte som nevnt med lyrikk i 1967, med boka *Lisas Schatten*. I 1970 kom hennes første roman, *wir sind lockvögel baby!* på det store forlaget Rowohlt. Den regnes som en av de første radikale pop-romanene i Tyskland, en sjanger som

var utviklet og populær på slutten av 1960-tallet og 70-tallet. Poplitteraturen hadde forfattere som Peter Handke, Rolf Dieter Brinkmann, Peter Weiss og Hubert Fichte som sentrale utøvere, og kjennetegnes av intertekstualitet, særlig til nye medier og lavkultur, samt sjangeroverskridelse og brudd på grammatikalske regler. *wir sind lockvögel baby!* handler om krim- og sexfilmproduksjon, og er tilegnet den østerrikske hæren. Den skal være et resultat av at Jelinek var mye inne og isolert på grunn av psykiske lidelser, og dermed så mye på såkalt søppel-TV. Boka åpner med en bruksanvisning som oppfordrer leseren til å forandre på innholdet, samt små lapper man kan klippe ut med forfatterens navn og surrealistiske budskap. Det brukes ingen bindestreker og bare små bokstaver, noe som vanskeliggjør lesningen. Jelinek fulgte opp med romanene *Michael - Ein Jugendbuch für die Infantilgesellschaft* (1972), som tar for seg spørsmål om klasse, avhengighet og autoritet, og *Die Liebhaberinnen* (1975). Begge disse følger regelen å bare benytte små bokstaver, bortsett fra når hun uthever ord med utelukkende store bokstaver. *Die Liebhaberinnen* er blant Jelineks mest kjente og diskuterte romaner, og foreligger også på norsk. Den handler om to kvinner som vokser opp i en liten by i Østerrike, Paula og Brigitte, og som oppdras av foreldre og massemedia til ikke å ønske seg noe annet i livet enn en forsørger og ektemann. For begge to går det svært dårlig, og boka er full av grufulle voldsscener og sosial misere. Førsteutgaven har en rekke bilder av et lykkelig brudepar på forsiden, et glansbilde boka forsøker å knuse. Jelinek avrundet 70-tallet med sin første dramatiske tekst, *Was geschah, nachdem Nora ihren Mann verlassen hatte oder Stützen der Gesellschaften* (1979), som skriver seg opp mot Henrik Ibsens *Et dukkehjem* og *Samfundets støtter*. Samfunnsstøttene er kapitalistene Fritz Weygang og Torvald Helmer, som Jelinek latterliggjør og henger ut, akkurat som Ibsen. Dette stykket og 70-tallsromanene regnes som Jelineks mest feministiske produksjon, da hun tar for seg kvinners underordning og undertrykkende oppdragelse. Tekstene kan imidlertid også oppfattes som nærmest misogyne, da Jelinek mener kvinner omfavner rollen som lerkefugl og trives på pidestallen de blir plassert på. En tekst av Elisabeth Beanca Halvorsen i tidsskriftet *Fett* oppsummerer Jelineks holdning overfor sine kvinnelige romanfigurer godt, med tittelen: "Hodeløse og naive horer". (Halvorsen 2005).

I 1980 kom Jelinek med hele tre utgivelser: romanen *Die Ausgesperrten*, essaysamlingen *Die endlose Unnschuldigkeit* og diktsamlingen *ende. gedichte*. Sistnevnte inneholdt dikt skrevet i årene 1966-68, og ble hennes siste diktsamling. *Die endlose Undschuldigkeit* er et langt essay om kvinners situasjon som utgjør størsteparten av boka, men den inneholder også hørespill og prosastykker, blant dem en forstudie til romanen *Die*

*Liebhaverinnen*². I *Die Ausgesperrten* er handlingen lagt til 50-tallet og en ungdomsgenerasjon som sliter med skyggene av nazitiden og samfunnets kollektive skyld. Etter dette fulgte Jelineks trolig mest kjente roman, den delvis selvbiografiske *Die Klavierspielerin* (1983). Romanen handler om en mor og en datter som bor sammen, på tross av at datteren er langt over 30. Faren er på pleiehjem for psykisk syke, og moren presser datteren, som arbeider som pianolærer ved musikkonservatoriet i Wien, til å bli et musikalsk geni. En elev av henne, Walter Klemmer, blir forelsket i sin lærerinne og bryter seg inn i symbiosen mellom mor og datter. Romanen inneholder selvskading og en hovedperson med en ødelagt seksualitet, og vakte stor oppsikt da den kom ut. På det ytre plan ligner historien mye på Jelineks eget liv, og hun har uttalt i intervjuer at mye er selvbiografisk, inkludert selvhatet som osrer fra boksidene. Boka er oversatt til en rekke språk, også norsk, og ble filmet av den kjente østerrikske regissøren Michael Haneke i 2001. Siden denne romanen har Jelinek fokusert mer på teatertekster, men hun har også skrevet en romantriologi. Den tar for seg dødssynder, og begynte med *Lust* (1989), som også er den mest kjente. Da Jelinek var i startfasen av arbeidet med *Lust*, fortalte hun pressen at den skulle bli en kvinnelig pornografi, og at hun ville skrive seg opp mot *Historien om øyet* av Georges Bataille. Det mislyktes, Jelinek fant ingen stemme for kvinnelig seksualitet, og i stedet ble *Lust* en anti-pornografi. Handlingen er uhyre tettpakket og gjentakende: En rik fabrikkeier voldtar sin kone igjen og igjen, mens dere elleve år gamle sønn mister respekten for begge sine foreldre og kvinnen mislykkes i å unnsnippe situasjonen. Når hun rømmer med en annen mann, gjentar volden seg på ny. *Lust* vakte stor oppstandelse, også i Norge ble den møtt med harme fra kritikere, og den er fortsatt blant Jelineks mest omdiskuterte bøker. De andre romanene i triologien er *Gier* fra år 2000 og ”privatromanen” *Neid*, som aldri har kommet i bokform, men som ble publisert på Jelineks hjemmeside i perioden 2007 til 2008. Den siste romanen jeg vil trekke fram er *Die Kinder der Toten* (1995), som Jelinek selv regner som sitt hovedverk. Romanen tar for seg den høyreekstreme kulturen Jelinek mener har blitt igjen i Østerrike etter krigen, og det manglende krigsoppgjøret. Bokas tre hovedpersoner er døde, og går rundt som vandøde zombier i det som har blitt kalt en ”Splatter-Zombie-Trash-Roman”. Av mange kritikere regnes den som utilgjengelig og nærmest uleselig.

I 2004 kom *Werkverzeichnis Elfriede Jelinek* ut, laget av den ledende Jelinekforskeren Pia Janke og hennes studenter. Den er et forsøk på et samlet verkregister over litteratur av og

² Oversatt og gjengitt på norsk av Elsbeth Wessel i boka *Østerrikske kvinner forteller* (1992).

om Elfriede Jelinek, og er på 659 sider. Dette sagt for å vise at denne introduksjonen ikke kan bli komplett, men hva det gjenstår å si noe om, er Jelineks dramatikk. Fra 90-tallet av er det hovedsakelig teatertekster hun har skrevet, og hun er en av verdens mest spilte samtidsdramatikere. Jelinek har også skrevet flere essays og innlegg om sin teaterteori. ”Det Jelinekske teater” har blitt en betegnelse på en postdramatisk, intertekstuell og polyfon dramatikk. Karakterene virker flate og upsykologiske, og teatertekstene er ofte rettet mot teateret selv. Svært ofte benytter Jelinek seg av historiske personer og hendelser, samt litterære forelegg. Veldig mange av tekstene er også eksplisitt politiske, og tar opp typiske temaer for forfatterskapet som Østerrike, nazisme, kvinners situasjon, krig, konflikt og katastrofer. Av 80-tallsdramaene ble *Burgtheater* den mest kontroversielle. Wiens hovedteater er tittelen på dette stykket som handler om familien Wessely-Hörbiger, som nærmest styrte teateret egenhendig i flere tiår. Jelinek var inspirert av Klaus Manns roman *Mephisto*, og gikk til angrep på den mektige familien fordi de og samfunnet for øvrig fortiet deres entusiastiske engasjement for nazistene. Paula Wessely er en slags østerriksk Wenche Foss, men omhyllert av mye mer borgerlig pomp og prakt, og med en fortid som glødende tilhenger av Anschluss. Hun reklamerte i 1938 for Østerrikes ”Heimkehr ins Reich”. *Burgtheater* ble ferdigskrevet i 1981, og inneholdt en rekke sitater fra Wesselys nazifilmer og kanoniske dannelsesstekster fra Wien. Jelinek hadde store vanskeligheter med å få stykket oppført eller utgitt, og først i 1985 hadde det premiere i Bonn, Tysklands daværende hovedstad. Skandalen kom gradvis, men uteble ikke, og fra da av var Jelinek en utskjelt og kjent offentlig person. I 1990 kom Jelineks første drama som bryter med det vanlige oppsettet med replikker og scenehenvisninger, da det er skrevet ut som en sammenhengende tekst. Stykket heter *Wolken. Heim.*, og denne skrivemåten ble etter hvert et kjennemerke for Jelinek. *Wolken. Heim.* består av sitater fra blant andre Hölderlin, Hegel, Heidegger og brevene til terrorgruppa RAF. Året etter kom *Totenauberg* (1991), som spiller på den tyske landsbyen Todtnauberg, hvor Martin Heidegger hadde en hytte. Hovedpersonene i stykket er Martin Heidegger og Hannah Arendt, som diskuterer nazitiden. I *Raststätte oder Sie machens alle* (1994), som Jelinek kaller sitt første post-sosialistiske stykke, er det kapitalismen og pornografi som tematiseres, når to frustrerte fruer avtaler et sexmøte med menn utkledd som en elg og en bjørn. I en oppføring av regissør Frank Castorf i 1995 ble en blinkende sexdukke med Jelineks ansikt satt på scenen. Som et svar på dette skrev Jelinek sin berømte sceneanvisning, ”Machen Sie was sie wollen”, i *Ein Sportstück* (1998), en tekst som tar opp forholdet mellom sport, krig og heltedyrkning. *Das Lebewohl* (2000), *In den Alpen* (2002) og *Das Werk* (2003) er tekster som er eksplisitt kritiske

til Østerrike. I 2003 fullførte Jelinek fem korte dramaer, som hun tidligere hadde utgitt deler av, under tittelen *Der Tod und das Mädchen I-V. Prinzessinnendramen*. Disse fem stykkene heter *Schneewittchen*, *Dornröschen*, *Rosamunde*, *Jackie* og *Die Wand*. De to første er kjente eventyrfigurer, mens *Rosamunde* spiller på Helmina von Chézys' stykke *Rosamunde, Fürstin von Zypern* (1823). Jackie er tidligere presidentfrue Jackie Onassis, mens *Die Wand* skriver seg opp mot kjente kvinnelige forfattere som Ingeborg Bachmann, Sylvia Plath og Marlen Haushofer. Tittelen på hele verket er lånt fra kjente romanser av M. Claudius og Franz Schubert, og blir regnet som et parodisk motstykke til Shakespeares kongedramaer. I desember 2003 var det uroppføring i Wien av *Bambiland*, et stykke som omhandler den pågående Irak-krigen. Året etter kom det i bokform sammen med tre monologer sammenfattet under tittelen *Babel*. Disse tok særlig for seg torturen i fengselet Abu Ghraib. Med dette fortsatte Jelinek å skrive teater om helt aktuelle politiske saker, nå også utenfor Østerrikes grenser. I 2006 tok Jelinek for seg RAF igjen, med stykket *Ulrike Maria Stuart*, og av de mest kjente, nyere stykkene er *Die Kontrakte des Kaufmanns. Eine Wirtschaftscomödie* (2009). Det handler om dagens finansverden, og et samfunn hvor kapital for lengst har blitt religion. Jelineks nyeste tekster er *Winterreise* og *Kein Licht* fra 2011, hvor sistnevnte tar for seg atomkraftulykken i Fukushima, etter at Japan ble rammet av et jordskjelv i mars 2011. Hun har også nylig avsluttet stykket *Aber sicher!*, som er en fortsettelse av *Die Kontrakte des Kaufmanns*, og har annonsert urpremiere i Bremen 14. mars 2013. Jelinek har vunnet en utallig mengde priser for sin dramatikk, og har blitt satt opp av og jobbet sammen med, Tyskland og Østerrikes mest kjente regissører. Blant dem finner vi Nicolas Stemmann, Frank Castorf, Einar Schleef, Karin Beier og den nære vennen og samarbeidspartneren Christoph Schlingensief. Elfriede Jelinek har også skrevet en rekke innflytelsesrike essays og taler. Blant annet er hennes takketale for Heinrich Böll-prisen og for Nobelprisen i litteratur kjent som svært viktige og politiske tekster. Hun har også oversatt flere tekster til tysk, blant annet av Christopher Marlowe, Oscar Wilde og Thomas Pynchon, samt skrevet librettoer og samarbeidet med komponisten Olga Neuwirth.

1.7 Dialogisme som politisk motkraft

Det språkkritiske prosjektet til de tre Elfriedene vil leses opp mot ulike språkteorier, noen vil brukes på kun en forfatter. I Gerstls tilfelle, er Wittgenstein en inspirasjonskilde, særlig med sitt begrep om *Sprachspiel*, som hennes boktittel *Spielräume* spiller på. Czurda kritiserer

kjærlighetens språk i *Die Giftmörderinnen*, så hun leses opp mot Roland Barthes og hans *Fragmenter av kjærlighetens språk*. Hos Jelinek står kritikk av den vestlige krigføringen i Irak og dennes mediedekning sentral, slik den gjorde det hos den postmodernistiske filosofen Jean Baudrillard, som skrev tre omdiskuterte essays om Gulfkrigen på 90-tallet. De vil derfor leses sammen, selv om de tar for seg hver sin Gulfkrig. Alle tre forholder seg også til språket på en måte som likner tilnærmingsmåten til den russiske litteraturteoretikeren Mikhail Bakhtin. Han er særlig kjent for sine teorier om dialogisk eller polyfon litteratur, som han hevder er en motsats til den monologiske, realistiske romanen. Dialogisk litteratur er dialog med sin forfatter, leser og andres tale, og Bakhtin har trukket fram Dostojevskij som eksempel på dialogiske romaner, og Tolstoj som eksempel på monologisk litteratur i blant annet *Problems of Dostoevsky's poetics*. Andre sentrale begreper er karnevalisme og det groteske, som han særlig utviklet i sin lesning av den franske legen og forfatteren François Rabelais i essays som ”François Rabelais og folkekulturen under middelalderen og renessansen”. Bakhtin hevder at den polyfone teksten springer ut i fra to antikke sjangre: Den sokratiske dialogen og den menippeiske satiren. Denne tradisjonen knytter han an til det han kaller *karnevaleske* skrivemåter, som står for en subversiv livsholdning knyttet til den folkelige karnevalstradisjonen som i noen dager snudde opp ned på det rådende hierarkiet. Karnevalstradisjonen i middelalderen var forfyllet, folkelig, grotesk og lattermild, og sto i skarp kontrast til kirkens og hverdagens strenghet. Når Bakhtin og andre etter han snakker om en karnevalisering av litteraturen, handler det om at litteraturen tar opp i seg karnevalets skapende, fornyende, groteske og lattermilde form. Det har blitt opplevd som fruktbart å overføre dette til litteratur ved å se for seg at marginaliserte grupper kan snu opp ned på hierarkier via litteraturen, som åpner opp for et slikt spillerom. I tekster av for eksempel kvinner, kan hierarkiet patriarkatet legger opp til, bli snudd på hodet ved skjønnlitterære grep. Dette kan minne leseren om at det vante ved samfunnet ikke nødvendigvis representerer den eneste mulige orden.

Bakhtin var klar over vanens makt og hvordan den rådende diskurs kan framstå som naturgitt. Han var ikke opptatt av dialog og monolog bare i litteraturen, men generelt i samfunnet, og han så for seg samfunnsdiskursen som en uopphørlig dialog, hvor det stadig finnes stemmer som vil monologisere den og tvinge andre til å tale *sitt* språk. Motstand mot dette finnes særlig i skjønnlitteraturen, som Audun Johannes Mørch skriver i sin introduksjon til Bakhtin: ”Motvekten mot maktstrukturenes monologiserende diskurs utgjøres nettopp av de karnevalistiske stemmene som lyder gjennom skjønnlitteraturen, teateret og de andre

kunstneriske uttrykkene.” (Mørch 2008: 15). Denne insisteringen på det dialogiske, doble og opprørske, skapte problemer for Bakhtin i sovjetsamfunnet, hvis myndigheter forsøkte å tvinge alle til og tale sitt språk. Han ble forvist til Kasakhstan, og returnerte aldri til noen storby etter eksilet. Bakhtin sto dermed lenge i fare for å bli glemt, men ble gjenoppdaget av en gruppe studenter i Moskva på slutten av 50-tallet. Bakhtins holdning til autoriteter passet også godt for studenter utenfor Russland. Han ble introdusert i Paris i tiden rundt 68’er opprøret av den bulgarsk-franske teoretikeren Julia Kristeva, og tankene hans ble viktige for denne generasjonen. Kristeva og kretsen rundt tidsskriftet *Tel Quel* var opptatt av at det stabile forholdet mellom signifikant og signifikat var med på å opprettholde dominerende ideologi og undertrykke revolusjonære tanker. Ut fra Bakhtins begreper om *heteroglossia* og dialog dro Kristeva begrepet intertekstualitet. Det er ikke helt det samme som hos Bakhtin, da Kristeva og strukturalistene fokuserte på tekst, mens Bakhtin er mer opptatt av dialog med en annens tale. Det handler likevel for begge om at ordene aldri er nøytrale, da de har blitt brukt tidligere, og alltid er i dialog med andre tekster. Intertekstualitet handler selvsagt om direkte sitering av andres tale, men går også mye lenger og viser at flere diskurser kan være tilstede i samme tekst. Ordene er aldri rene, og i bøkene til Elfriedene er en rekke diskurser satt i et intertekstuel spill. Et radikalt eksempel på dette er parodi, som er en diskurs som står i direkte opposisjon til teksten den er satt inn i. Gjennom parodien får forfatteren fram det hun mener ved å si noe annet, noe vi skal se at er et viktig grep for Elfriedene.

De tre Elfriedene var også politisk engasjerte utenfor sin skjønnlitteratur, på tross av at 68’er-opprøret ikke nådde Wien i særlig grad. Elfriede Gerstl bodde delvis i Berlin denne tiden, og deltok blant annet i demonstrasjonen mot den iranske sjahen i 1967 hvor Benny Ohnesorg ble skutt, noe som markerte et vendepunkt for den tyske venstresida. Både som kvinner og venstreintellektuelle måtte de kjempe mot en monologiserende diskurs i Østerrike, som ikke tok et oppgjør med nasjonalsosialismen før på 80-tallet. I 1973 stiftet østerrikske forfattere, mange tilknyttet Wiener Gruppe, den alternative foreninga *Grazer Autorenversammlung*, som en motsats til den konservative PEN-klubben i Wien. Elfriede Czurda var *Grazer Autorenversammlung*’s andre generalsekretær og bidro slik til å få fram andre stemmer og diskurser enn det som var ønsket fra det offisielle Østerrikes side. En diskurs som i mange europeiske land etter hvert utviklet seg i en monologisk retning, var den innad i kommunistpartiene. Det gjaldt også for østerrikske KPÖ, og Elfriede Jelinek meldte seg etter hvert ut av partiet med begrunnelsen at det forsøkte å styre kunstnerne som sluttet opp om det. I en tale Jelinek holdt i mai 1983, framhever hun hvordan hun ser på sin skrivestil

og kunst som ubrukelig til propagandistiske formål for KPÖ: "Meine Art zu schreiben, nämlich immer nur Teilaspekte der Wirklichkeit abzubilden und sie dadurch zu verschieben, zu verfremden, ist sozusagen "überrealistisch" und eignet sich jedenfalls nicht für irgendwelche literarischen Brandreden als Propaganda für die KPÖ" (Jelinek sitert i Janke 2002: 24). Jelinek omtaler skrivestilen sin som overrealistisk, og sier hun plukker ut deler av virkeligheten og vrir på den. Slik blir skriften hennes aldri monologiserende. Koblingen mellom Elfriedene og Bakhtin er tydelig hva angår grunnholdning og holdning overfor språket som noe fritt og autonomt. Språket bør utforskes, undersøkes og strekkes, ikke underlegges ideologisk tvang.

1.8 Samarbeidsprosjekter

De tre Elfriedene er som nevnt ikke en uttalt gruppe, men tilbrakte mye tid sammen og jobbet med felles prosjekter. De er også gruppert sammen av utenforstående germanister, forleggere og journalister, og nå også av meg. I intervjuet jeg gjorde med henne, understreket Elfriede Czurda at hun ikke så på dem som en fast gruppe, delvis fordi hun flyttet til Berlin i 1980, men at hun lærte mye av å være i de to andres selskap. Diskusjoner om feminisme, skrivning og politikk gikk fortløpende, noe Czurda opplevde som frigjørende og lærerikt, da det i følge henne er tabu å diskutere politikk i Østerrike. (Engelstad 2011) De tre Elfriedene hadde flere felles skriveprosjekter som sprang ut av seminarer de holdt om feminisme og kvinnelitteratur. Det ene er boka *eine frau ist eine frau ist eine frau...* som sprang ut av et symposium avholdt i Wien 3-5. mars 1985, ledet og redigert av Elfriede Gerstl. Her bidro en rekke kvinnelige forfattere med å skrive om andre skrivende, kvinnelige kollegaer, boka har undertittelen "Autorinnen über Autorinnen". Jelinek bidro med en tekst om Milena Jesenska og hennes biografi skrevet av Jelineks jevnaldrende kollega Ria Endres³, mens Czurda skrev om Sylvia Plath. Boka er eksperimentell i formen og de ulike forfatterinnene behandler sine kollegaer på svært forskjellige måter.

Et annet samarbeidsprosjektet de hadde, var en spesialutgave av tidsskriftet *Wespennest* fra 1981, hvor Elfriede Gerstl og Elfriede Czurda var gjesteredaktører sammen, og hvor Jelinek satt i redaksjonen og var bidragsyter. Dette tidsskriftet, hvis navn betyr vepsebol, ble grunnlagt i 1969 og er fortsatt et viktig tidsskrift for litteratur og essayistikk i den tyskspråklige verden. Temaet for utgivelsen var "Beispiele zeitgenössischer

³ Endres bidrar også i denne boken, og i *Wespennest*, med tekster om Simone Weil og Anaïs Nin

Frauendarstellungen in der Literatur”, som i hovedsak var et angrep på sjablongaktige og stereotype kvinneskikkelser hos samtidige, mannlige forfattere. I sin felles leder skriver Gerstl og Czurda om mannlige forfatterkolleger som er plassert på seierspaller av mannlige kritikere, og deres framstilling av kvinner i litteraturen:

jetzt machen wir nicht einmal mehr vor den literarischen Denkmälern halt, [...] und sagen einfach wie's ist, daß nämlich auch noch ihre gelungensten Dramen und zauberhaftesten Verse Inhalten vermitteln, denen jeder einheimische Hausmeister und Autovertreter freudvoll zustimmen könnte, weil sie so schön unkritisch und unreflektiert die allgemein übliche Frauenverachtung wiederholen. (Czurda og Gerstl 1981: 2)

Mange mannlige forfattere viderefører i følge dem samfunnets alminnelige kvinneforakt helt ukritisk, og artiklene i utgaven har en krass og kritisk tone. Jeg synes denne kritikken kommer bedre fram i Elfriedenes skjønnlitterære tekster, men siden dette er et konkret prosjekt drevet fram av alle tre, kan det være verdt å se nærmere på. Utgaven av *Wespennest*, hvor Czurda og Gerstl er autonome redaktører, inneholder seks tekster. De tre Elfriedene har bidratt med hver sin, i tillegg skriver litteraturviteren Elisabeth Lenk og forfatterne Ria Endres og Heidi Pataki, og alle bidragene stammer fra et todagers symposium som ble avholdt i kulturhuset *Alten Schmiede* i Wien. I første tekst tar Elfriede Gerstl for seg den samtidige, østerrikske forfatteren H. C. Artmann. Ved å sammenligne hans poesi med slagertekster, samt trekke fram eksempler fra dikt hvor kvinner til de grader objektiveres, forsøker hun å dekonstruere forfatterskapet til en feiret og prisvinnende kollega. Artmann var en av fem originalmedlemmer i Wiener Gruppe, en gruppe Gerstl følte seg tilsidesatt av som kvinne, så det er et sterkt og personlig oppgjør hun tar i teksten. Gerstl skriver om kvinnehatet i Artmanns tekstunivers, som hun hevder ligner slagertekstenes objektivering av kvinner: ”In diesem Reich ist Frauenhaß die alltägliche und daher unbemerkte Verkehrsform, bei Artmann heißen die Frauen wie gesagt Puppen, im Schlager und nicht nur im englischen, Baby, gleich bleibt die Herablassung und Geringschätzung.” (Gerstl 1981: 5). Gerstl er særlig overasket over, og bekymret for, at en ny generasjon poeter har trykket den aldrende poeten, (når Gerstl skriver har han nettopp fylt 60 år) til sitt bryst. Artmann har aldri forstått verden rundt seg, og har i stedet laget sin egen eventyrverden hvor kvinner er enten horer eller madonnaer, eller med Artmanns metaforer: Dukker eller vampyrer. Gerstl avslutter med å hevde at den unge

avantgarden som orienterer seg mot Artmann nødvendigvis vil skrive enda plumpere dikt enn det slagertekstene tilbyr. (Gerstl 1981: 8).

Czurda tar for seg Gerhard Roths teaterstykke *Sehnsucht* fra 1977, og gir det samme behandling som Gerstl, det vil si at hun dekonstruerer det i et meget skarpt ordlag. Roths stykke er en totalt ureflektert hylling av den mannlige hovedpersonen, hvor verden dreier seg rundt ham og kvinnene helst er stille, eller enda bedre, døde. (Czurda 1981: 23). Jelinek skriver om to giftmordersker i litteraturhistorien: Madame Bovary som tar sitt eget liv i Gustav Flauberts roman (1856), og Susanne Amiel som myrder sin mann når han forlater henne i romanen *Arsenik oder Jedes Opfer tötet seinen Mörder* (1932) av Claire Goll. Jelinek analyserer de tragiske utfallene som uttrykk for kvinners objektstatus og manglende emansipasjon og makt. (Jelinek 1981: 36). Endres skriver om hvordan Anaïs Nins forfatterskap aldri utvikles fordi hun selv så totalt har tatt opp i seg det mannlige blikket. Hun avslutter med å parafrasere Martin Heidegger: "Über ihre Figuren ist längst entschieden: sie können sich nicht in eine Zukunft hinein entwerfen" (Endres 1981: 14). Elisabeth Lenk tar for seg kvinner identifisert som pariakaste i utvalgte kvinnelige forfatterskap siden romantikken, og hevder at kvinnelige forfattere kan ha mye å tjene på å identifisere seg som paria, på utsiden av samfunnet, og derfra snu opp ned på hierarkiene. Hun siterer Max Weber på at pariaer ofte utnevner seg selv til en elite, og nevner som eksempel gnostikerne, som kaller seg kongssønner og -døtre av et fremmed rike, utvalgt av en annen Gud. (Lenk 1981: 27).

Hos Bakhtin er det karnevalet som snur opp ned på hierarkiene og gjør narren blir den nye kongen. Hegels pariabegrep handler om en gruppe som faller utenfor Herre-Knekt-skjemaet, en parallell til Bakhtins påstand om at latterkulturen utviklet seg på siden av den offisielle sfæren. Karikatur og det groteske er en strategi for å speile samfunnet og latterliggjøre maktstrukturer. Ved å parodierte maktforhold i samfunnet, får de som befinner seg på utsiden vist hva som finnes utenfor den påtvungne homogeniteten.⁴ Dette er et viktig poeng, men i nyere feministiske teorier ses ikke kvinner som en homogen gruppe med felles interesser på samme måte som Hegels paria, noe jeg mener er viktig. Lenk, som ønsker å hylle pariaen som heterogen og gjør narr av mannlige kritikere som har veldig faste oppfatninger av det kvinnelige, ender hun opp med å definere kvinnelige forfattere som en homogen gruppe med et bestemt utviklet "Bewußtsein". Bakhtins lesninger av Rabelais og Dostojevskij, og hans utvikling av teorier om det dialogiske, polyfone og karnevaleske, er mer

⁴ For Lenk er dette en strategi som kjennetegner kvinnelige forfattere

derfor mer relevant for å forstå Elfriedenes litteratur. Deres samarbeidsprosjekter foregikk på begynnelsen av 80-tallet, et tiår som videreførte det viktige arbeidet med å grave fram glemte, kvinnelige kunstnere og kunstuttrykk som hadde begynt på 70-tallet. Samtidig sto man alltid i fare for å gjøre gruppen kvinner for homogen når man skilte den ut, og reaksjoner på dette kom på 90-tallet med blant annet queerfeminisme og tanken om kjønn som konstruksjon. Lenk og Elfriedenes tekster i *Wespennest* kan derfor i dag framstå som dogmatiske og monologiske lesninger, men var viktig nybrottsarbeid i et samfunn som ikke alltid så sine misogyne sider. I sin skjønnlitteratur er Elfriedene imidlertid mer tvetydige og åpne, og tøyer språket til sitt ytterste. Jeg vil derfor la samarbeidsprosjektene ligge etter denne korte gjennomgangen.

2 Utvidet spillerom – Elfriede Gerstls *Spielräume*

Elfriede Gerstls *Spielräume* fra 1977 er produkt av et miljø av eksperimentelle, østerrikske forfattere som forfatteren tilhørte, og har en brokete utgivelseshistorie: Den ble fullført i 1969, og var til vurdering med runder i årevis hos forlaget Rowolth, før de til slutt avviste teksten som for sær og kort (de ønsket seg 150 sider, noe Gerstl ikke leverte). I 1977 ønsket imidlertid Rowolth å se på det igjen, denne gangen i sin nystartede serie for kvinnelitteratur, men da hadde Gerstl nettopp signert med det lille forlaget *edition neue texte* i Linz, drevet av Heimrad Bäcker, og med blant andre Elfriede Czurda som konsulent. Etter utgivelsen i 1977 ble verket i stor grad oversett av både akademikere, kritikere og andre litterater, men det levde et langt undergrunnsliv, og etter hvert er både master- og doktorgradsarbeider viet Gerstl og *Spielräume*, som kom i nyutgave i 1993. Det er også inkludert i serien *Grundbücher der österreichischen Literatur seit 1945*, en serie foredrag som siden år 2001 har blitt avholdt på *Literarischen Quartier der Alten Schmiede* i Wien, og som kom i bokform i 2007.

Originalutgaven av *Spielräume* fra 1977 og nyutgivelsen i 1993 skiller seg kun ved at enkelte skrivefeil er rettet opp, og at dobbel s skrives slik i 1977 ”ss” og slik i 1993 ”ß”, på tross av at det motsatte hadde vært mer naturlig ut i fra språkutviklingen. Forfatteren Andreas Okopenko skriver i etterordet til førsteutgaven av *Spielräume* om U-båtfenomenet Gerstl. ”Jødisk U-båt” var en betegnelse på jødiske innenlandsflyktninger, altså jøder som ble i Østerrike på ulike hjemmesteder krigen ut. Gerstl og hennes mor levde en slik tilværelse. U-båten viser til noe som er skjult, og fungerer også som et bilde på Gerstls forfatterskap, som på tross av at hun hadde skrevet godt siden 50-tallet i stor grad ble oversett. Denne virkelig politiske og moderne romanen som ble fullført i 1968-69 i Østerrike, et land som ellers hadde lite av slikt, ble altså liggende i en forlagsskuff og kunne først leses nesten ti år senere. Boka, som kommer uten sjangerdefinisjon, inneholder en klar kritisk innstilling til språk og ideologier, har en åpen og leken omgang med språket og leseren, og et svært eksperimentelt uttrykk som også i dag virker friskt og utfordrende. *Spielräume* vil her bli lest i lys av sin historiske kontekst, sin dialog med kollegaer, filosofi og vitenskap, sin språkkritikk, sitt feministiske prosjekt og som en del av den tyskspråklige pop-litteraturen.

2.1 Gjennomtenkte tilfeldigheter

Spielräume ble ansett som en politisk og språklig moderne roman av sine første lesere, noe Okopenko formulerer i etterordet: "ein politischer Roman in moderner psychologischer, struktureller und sprachlicher Einsicht" (Okopenko 1977: 101). Boka framstår som en kollasj av ulike tekster heller enn en sammenhengende fortelling, men på tross av stadige avstikkere, har den en tråd. Vi følger én hovedperson, Grit, på hennes reiser mellom Wien, Vest-Berlin og andre mindre spesifiserte steder, møter vennene hennes, husverter og steder hun oppholder seg, og får del i hennes tanker og samtaler der det finnes gjennomgående trekk. Det er likevel vanskelig å peke på hva som utgjør handlingen i fortellingen, da det kommer stadige sidespor og avbrytelser fra det som er hovedhistorien om Grit. Handlingens ustanselige avstikkere er med på å belyse boka tema, som kan sammenfattes som umuligheten av å fortelle. Gerstl er inspirert av Wittgensteins solipsistiske tanke om at språket tilhører individet, og dermed ikke gir oss noen mulighet til å formidle, kommunisere eller dele en felles verden, noe han utviklet i *Tractatus Logico Philosophicus*, eksplisitt beskrevet i maksime 5.62, hvor han hevder at solipsismen har rett, selv om det ikke kan uttrykkes. (Wittgenstein 2001a: 136). Samtidig har hun bitt seg merke i hans påstand fra slutten av *Tractatus* (maksime 6.54) om å overvinne setningene for å se verden riktig. (Wittgenstein 2001a: 178). Om den realistiske romanen har spilt fallitt i forsøket på å formidle virkeligheten, og heller har tilslørt den, betyr ikke det at alle uttrykk er fåfengte, noe avantgardeforfattere som Gerstl er opptatt av å vise. Ved å bryte opp fortellerstrukturen, ta handlingen ned på et minimum og eksperimentere med språkets muligheter, viser *Spielräume* fram språkets tilslørende mekanismer og bevisstgjør leseren. Slik skriver *Spielräume* seg inn i tradisjonen til den avantgardistiske etterkrigslitteraturen i Østerrike.

Tekstformene i romanen er en rekke forskjellige fragmenter av nesten alle sjangre: Dikt, kortprosa, hørespill, dramatikk, rim og regler, stikkord, modeller, forslag til aksjoner eller happenings, dagbok, nonsensdikt som leker med klang og bokstavoppstillinger heller enn innhold og så videre. Teksten er på hundre sider og delt i åtte kapitler markert med romertall. Kapitlene har åpne titler som angir hva som vil komme, men er mer fokusert på form enn innhold. Kapittel II heter for eksempel "zum Beispiel Länder / oder / ich bin so frei", og forteller om en reise til uspesifiserte land og inneholder en diskusjon av hva det vil si å være fri, frihetens sammenheng med reising osv. Kapittel III heter "Stichworte / oder / es geht weiter", og åpner med en ordkollasj rundt setningen "es geht weiter", som følges av en

rekke stikkord om politikk, språk, romanen og tro. Alle kapitlene bortsett fra ett har et "oder" i tittelen, som enten uttrykker usikkerhet eller innebærer at ting settes opp mot hverandre. For eksempel: "V: Geh dicht dichtig / oder / Antikunst, gibst das". I kapittel IV står det i stedet "und": "Figuren aufstellen / und verwerfen / was soll das", men også her uttrykkes tvil. Det åpner med en oppstilling av figurer i klassisk radiohørespilloppsett, hvor syv av bokas karakterer, inkludert hovedpersonen Grit, får tildelt et nummer og en rolle. Kapittel VII, "was der Bauer nicht kennt / oder / gute Vorsätze", leker med det tyske ordspråket "Was der Bauer nicht kennt, frisst er nicht", som sier noe om sunt bondevett og også bondens begrensede verden. Her ramses det opp en rekke andre ting bonden *ikke* kjenner, for å spille opp under forskjellen på den nye, unge generasjonen og de eldre, mer forsiktige og tradisjonelle voksne. Gerstl og de andre Elfriedene har sympatier med arbeidene folk, men også en rekke fordommer mot folk fra landsbygda som konservative, bornerte og fortsatt nazifiserte. *Spielräume* kobler ordspråket om bonden til sin generasjons eksperimentering med joints og marihuana, når det heter: "Was der Bauer nicht kennt, raucht er nicht" (Gerstl 1977: 79).

Karakterene i boka er en ung vennegjeng bestående av kunstnere og studenter som diskuterer filosofi, politikk og kjærlighetsforhold, og som har løse forbindelser til det meste. Vi introduseres óg for Frau og Herr Bartsch, som står for den eldre, konservative generasjonen, og som leier ut et rom til hovedpersonen Grit. De framstilles som svært opptatt av orden, som konservative og tradisjonelle, og dukker opp som bipersoner i egne passasjer. Grit er klart tydeligst av alle karakterene, men også hennes trekk, og til og med navnet, framstår som fragmentarisk og utbyttbart. Et sted kalles hun en rekke navn som deler visse likheter med hverandre og Grit: "Greti, Gerti, Gundl oder wie immer sie jetzt heissen mag" (Gerstl 1977: 92). Navnene ligner også Gerstls eget etternavn, og karakteren låner mange karakteristika fra henne, som at hun pendler mellom Wien og Berlin, vanker i samme miljø og forfekter feminisme og frihet for alle. *Spielräume* handler grovt sett om unge, kritisk bevisste kunstnere og studenter i Wien og Berlin, den kule intelligentsiaen på slutten av 60-tallet. De samtaler om hist og hint, om teoretiske spørsmål og trivielle ting, av og til sett fra en allvitende forteller, av og til fra jeg-personen Grit. I første kapittel ses karakterene utenfra av en fortellerstemme. Den zoomer inn på Kleiststraße i Vest-Berlin og fremmedarbeiderne, homsene og hippiene som henger utenfor de lugubre barene Kleist-Quelle og Kleist-Casino. Et lite dikt om disse kommer i fem ulike versjoner som går fra å gi mening til å bli nonsens ettersom ordene flyttes om. Først heter det at mennene bærer kniver og stinker av olje og løk, så at de stinker av kniver og bærer med seg olje og løk og så videre. Dette følges av at vi

introduseres for to av bokas karakterer: Frau Bartsch advarer Grit mot disse mennene og barene. Grit snakker henne etter munnen enda hun åpenbart er uenig i at de er farlige eller dårlige mennesker. Enda hun ikke liker det, må hun vise takknemlighet for å få leie et værelse av Frau Bartsch, som lar henne kalle seg tante. Deretter går Grit på fest med vennene, en fest som beskrives svært distansert, kjølig og oppramsende: Først en liste over alle som er der, så hva de drikker og hva det koster, og så en beskrivelse av hva som skjer ved hjelp av enkeltord i perfektum partisipp: "es wird geschüttelt, genickt, gelacht, gestanden, gesetzt" (Gerstl 1977: 13) osv. Det er fortsatt en tredjepersonsforteller som har ordet og forteller hva Grit sier: "Fest, sagt Grit, was man so nennt". (Gerstl 1977: 12). Kapittel to introduserer så et "jeg" allerede i tittelen: "zum Beispiel Länder / oder / ich bin so frei". Kapittelet åpner med å beskrive en gruppe mennesker på en terrasse i et varmt land. Så kommer en jeg-stemme inn i en meta-litterær passasje hvor fortelleren anerkjenner at det nok blir vanskelig for leseren å leve seg inn i denne scenen, siden den ikke inneholder personer hun alt har blitt fortrolig med og slik får en emosjonell dimensjon inn i språket. Jeg-stemmen påstår å uttale meningen til et publikum som er vant med et vanlig handlingsforløp og forventer det:

ich sehe mich vor dem Problem, das Ensemble der akustischen Erscheinungen auf der Terrasse dieses warmen Landes mit menschlichen Lauten zu überlagern, wenn nicht gar die Anwesenheit bereits bekannter Personen gefordert wird, damit emotionaler und intellektueller Schwung in die Sprache kommt – ich spreche hier eine Meinung aus wie sie von einem handlungsgewohnten und nach Handlung süchtig gewordenen (Kritiker) Publikum erwartet werden muss (Gerstl 1977: 17)

Vi blir altså introdusert for karakterer som er tilfeldige, de sitter på en terrasse i et varmt land, men vi skal ikke bli bedre kjent med eller finne ut hvor de er. Fortelleren vet at det er å bryte en konvensjon og leserens forventinger, men nettopp derfor gjør hun det. Dette er en fortellerstemme som er veldig sterkt knyttet til forfatteren, det er som om den ønsker å inngå en kontrakt med leseren helt fra begynnelsen. Den vet at vi ønsker oss handling, men lover ikke å levere. Heller vil den avlede fra dette ønsket gjennom mangfold i bokas forhold, og utvalget av setninger og handling:

Ich soll auf mehrfachen wie man sagt Wunsch, von der bewusstgewordenen Vielfalt der Beziehungen (von denen ohnedies nur ein kleiner Ausschnitt bekannt ist und ein noch kleinerer wahrnehmbar) durch Auswählen und Nennen einfacher Modalitäten (Sätze) (Handlung) ablenken (Gerstl 1977:17)

Det er som om fortelleren advarer oss om at det lille vi hittil har sett av ulike tekster, karakterer og forhold, bare er begynnelsen. Vi er i starten av boka, og fortelleren ønsker å klargjøre sitt prosjekt, som er bevisst å avlede fra et normalt, narrativt handlingsforløp. Det som kommer videre vil bli mangfoldig, fragmentarisk og innviklet. Jeg-et som sier dette er etter min mening ikke hovedpersonen Grit, men en aural tredjepersonsforteller. Gjennom hele boka ses Grit for det meste utenifra, men av og til kan det se ut til at det er hun som fører ordet i førsteperson entall. Som regel når en av karakterene sier jeg, er det i direkte tale hvor de fortsatt ses utenifra, som her: "wenn ich allein zu Hause bin muss ich mich erst mal ins Bett legen, sagte Grit / ich mach mir Frisuren und probier alte Kleider, sagte Linda" (Gerstl 1977: 30). Her er bruken av ordet jeg avklart, andre steder er det vanskeligere å få fatt på om jeg-fortelleren er Grit eller en navnløs jeg-person. For eksempel forteller jeg-stemmen hvordan hun sitter på kafé og tenker når en mann kommer bort for å prate med henne, noe hun irriterer seg over: "während ich dergleichen dachte kam ein Mann, der mit meinem Gesicht was anzufangen wusste, in Schuhen an meinem Tisch, weil ich auch schon wieder im Café sitzen muss" (Gerstl 1977: 35). Her får vi en biografisk opplysning om Grit, hun bor på små rom og må derfor arbeide ved kafébord, og under kommer en ny opplysning om hvordan Grit var som barn. Det virker som det er Grit som fører ordet, da fortelleren sier "jeg" når hun er metalitterær og forteller om sin skrivepraksis, som vi så over, men ikke ser ut til å skrive seg inn i fortellingen som en som sitter ved et bord eller lignende. Problemet med ikke å ha et skikkelig arbeidssted hjemme, og derfor måtte jobbe på kafé, deler Grit med Gerstl, som skriver om sine kummerlige arbeidsforhold i en biografisk tekst og nevner dem i flere intervjuer. (Gerstl 2001: 265). Det betyr ikke at hun er sin hovedperson, men de har mange likhetstrekk, og Grit møter i stor grad samme utfordringer som Gerstl har beskrevet for sitt eget liv. Jeg tolker det derfor slik at den som snakker her er Grit, men at jeg-personen kan være mer utydelig og utenforstående andre steder i boka.

Det passer for øvrig med et av *Spielräume*s viktigste gjennomgangstemaer: Alt er tilfeldig og utbyttbart, hva som skjer er usikkert og kan alltid være noe annet. Vi har alt sett at hovedpersonens navn kan være det hun til en hver tid vil hete. Hele boka er full av slike forbehold og presiseringer av at det man ser og hvor man befinner seg, kan være som beskrevet, men også annerledes. I kapittelet med stikkord er et av dem titulert: "Stichwort: (Welt) Politik", og under kommer det en utlegning om Europas rolle i verden. Samtalen foregår på en av bokas mange fester, og det er uklart hvem som fører ordet. Monologen blir uansett avbrutt midt i av Grits venn Rettenbacher, som mener at slikt ikke passer på fest, før

han spør seg om de i det hele tatt er på en fest: ”schluss jetzt, sagte Rettenbacher, so redet kein Mensch auf einer Party, oder sind wir auf einmal auf keiner Party” (Gerstl 1977: 32). Denne avvisningen av politisk diskusjon irriterer Grit, som ber ham skjerpe seg, og minner om at en fest bare er et ord og et spill med uklare regler man kan endre som man vil, noe som er et gjennomgangstema i *Spielräume*. Hun påtar seg å lage et navn på stedet de befinner seg, for hun vet det heller ikke: ”was ist schon eine Party (ausser einer Wortmenge), ein Spiel, dessen Regeln nicht genau festgelegt sind und die man überdies ändern kann, ich weiss auch nicht wo wir sind, aber wenn du willst kann ich einen Namen für den Ort (Ort!) ausdenken“ (Gerstl 1977: 33). *Spielräume* skifter slik stadig i sted, tid og posisjoner, og det er sjeldent klart hvor man befinner seg og hvilken vending historien vil ta neste gang. Boka er svært tro mot sin tittel, spillerom, og for å få til spillerom for sine karakterer, holder den situasjoner og kategorier så åpne som mulig. Grit og vennene diskuterer og reiser, men hva de mener og hvor de er, er med vilje holdt uklart for å vise at ting også kan være på en annen måte. Selv kjønn omtales som konvensjon, noe som var radikalt på slutten av 60-tallet. I en liten passasje om Grits barndom blir det spurt om hun var en gutte-jente, før spørsmålet straks avvises som irrelevant: ”(war sie ein männliches Mädchen) (männlich hin männlich her, das hat sich doch auch nur was mit einer Konvention)” (Gerstl 1977: 36). Mannlighet er ikke det eneste som framstilles kun som en konvensjon i *Spielräume*, heller virker det som de fleste sannheter kan få den merkelappen og settes spørsmålstegn ved.

2.2 “Das alte Elend neu zu bezeichnen”

Et annet trekk som kjennetegner *Spielräume*, er at det foregår en stadig diskusjon av hva litteratur er og hvorfor den i det hele tatt produseres. Boka har en grunnleggende kritisk innstilling, og setter spørsmålstegn ikke bare ved *mainstreamkunsten*, men også avantgarden. For eksempel diskuterer den samtidige og nye kunstformer som hadde til hensikt å utfordre tanken om kunst som vare: *happenings* og antikkunst. Disse kunstformene er ikke til salgs da de er hendelser som skjer mer eller mindre spontant, ikke gjenstander som kan omsettes. Her er det åpenbart fortelleren som kaller seg jeg, og som diskuterer fenomenet på en meta-måte. Hun forteller at boka vi har i hendene selvsagt også handler om antikkunst, og at den søker i Gerstl-katalogen etter noe om *happenings*. Mine venner antikkunstnerne kan leses som Wiener Gruppe, som bedrev en rekke *happenings* i Wien på 60-tallet: ”’selbstredend’ beschäftigt sich dieses Buch auch mit Antikunst, wo werd ich nicht über meine Freunde die Antikünstler, was

finde ich etwa in der Gerstl-Welt von A-Z 1. Band nach mühsamen Suchen über Happenings” (Gerstl 1977: 60). Fortelleren belyser *happenings* fra flere sider, både det som blir sagt av skeptikere, og hva hun selv mener er dens fordeler og ulemper. Det kommer og forslag til *happenings* som kan gjennomføres i Berlin, for eksempel en ”Berlin Mauerbau-Aktion” hvor et par tusen mennesker skal delta. Fortelleren konkluderer pessimistisk på vegne av *happeningens* mulighet til å endre samfunnet: De har ingen overraskende effekt, og om de er litt underholdene, så er det fortsatt i mindre grad enn for eksempel en joint. (Gerstl 1977: 63). Noe annet fortellerstemmen retter et kritisk blikk mot, er som nevnt litteratur. I kapittel fem åpner fortelleren to avsnitt nesten likt, og i begge spør hun hvorfor hun har presset eller klemte ut litteratur de siste årene. I første versjon beskriver hun sin hovedperson Grit utenfra som ”personen som for tiden befinner seg i Schöneberg”, en bydel i Vest-Berlin. Hun skriver at hun godt kunne tenke seg å frata Grit sin oppmerksomhet, eller i hvert fall stjele navnet hennes og kalle henne noe annet, og så gjør hun det. Den allvitende fortelleren bytter ut navnet Grit med Gundel Gerngoss, og beviser dermed sin fullstendige makt over historiens gang. Ingen kan frata henne den makta, og lyn og torden har ikke rammet henne for denne frekkheten. Utsnittet zoomer inn på Grit og hennes venner, og har ikke bare fine ting å si om dem, da de kalles dverger, pederaster og tjuver:

was hab ich mich vor 1,2 Jahren noch gequetscht Literatur zu machen (die Sekretionen der Kunstdrüse) heute hätte ich die Person, die zuzeiten in Schöneberg ihr Wesen trieb, mit Blick auf Bowling und Bahndamm, in dem Haus mit den Tobsüchtigen, den Zwergen, Päderasten, und Klaumichels, Grit dem Trampel von dazumal hätte ich nicht übel Lust mein Augenmerk zu entziehen, oder doch fallweise wenigstens ihres Namens zu berauben, sie etwa wenns mir in den Sinn kommt (Trommewirbel-Trommewirbel) Gundel Gerngoss zu nennen, was ich eben getan habe, und kein Donner oder Blitz haben mich getroffen (Gerstl 1977: 61).

Fortelleren viser seg her skeptisk til litteraturen og dens forførende virkning. Hun kritiserer óg troen på at en fortelling er noe kronologisk og absolutt, og peker på at ved enkle pennestrøk kan alt være annerledes, også midt i historien. Litteratur omtales i et nedsettende bilde som sekreter fra kunstkjertelen, og fortelleren går så i gang med å bevise at det er hun som har makta og at historien om disse karakterene, som hun omtaler som dumme, rasende, pedofile, tyver og så videre, er hennes. Hun kan trekke oppmerksomheten vekk, eller endre fundamentale ting som navnet på hovedpersonen, det er ingen som kan stoppe henne fra det. Neste avsnitt begynner likt, og spør også hva som er meningen med å skrive litteratur: ”was hab ich mich vor 1,2 Jahren noch gequetscht Literatur zu machen (das alte Elend neu zu

bezeichnen)“ (Gerstl 1977: 61). Dette angrepet på litteraturen, skrevet i en nesten hatefull tone, går parallellt med en leken og tøysete historie full av innfall, som for å balansere og holde leseren våken. På slutten av boka skjønner fortelleren på seg selv og kaller den som skriver du. Vedkomne lager stadig litteratur, noe som bare er onani: “pfui, du machst schon wieder Literatur mit der Hand, weisst du den nicht, dass Literatur (jetzt und heute) die schiere Onanie ist“ (Gerstl 1977: 96). Disse kritiske metautsagnene om litteratur innenfor litteraturens rammer, framstår som satiriske, da fortelleren angriper og håner alt hun gjør. De inngår i en kontekst som ønsker å utvide litteraturens spillerom og peke på det bedragerske ved vanlig, realistisk fortellingsmåte.

Som vi så, omtaler Okopenko *Spielräume* som en roman, det er vanlig, men den er ikke sjangerbestemt verken som roman eller noe annet. Siden romanen er kjent for å være en sjanger som kan romme det meste uten å sprekke i kantene, kan det være riktig å følge andre som har omtalt boka som en roman, Gerstls eneste. Men det er en roman som utvider og utfordrer romansjangeren både formelt og innholdsmessig. Hun leker ikke bare med sine temaer og karakterer, men også med litterære sjangre. I kapittel sju lar hun for eksempel et dikt komme fram for å snakke med et tekstfragment, som om de var to av bokas karakterer. Siden *Spielräume* er så opptatt av happenings, antikunst og konseptkunst, kan den leses som et romankonsept i lys av disse kunstformene med bevegelse og hendelse i høysetet. Gerstl og de andre Elfriedene var orientert mot en bred kunstnerisk avantgardescene, og ønsket å utvide litteraturens spillerom også ved hjelp av andre, kunstneriske sjangre.⁵ Boka åpner slik:

”mit allem

ist alles mit allem

alles mit allem ist

mit alles mit allem in Beziehung

ist

mit allem in diesem Haus

ist mit

aller Anfang beginnt” (Gerstl 1977: 7)

⁵ Herbert J. Wimmer argumenterer for dette synet i sin bok om *Spielräume*. (Wimmer 1998: 101)

Påstanden om at alt er i forbindelse med alt, er et hovedtema i boka. Innholdet er ikke så mye Grits verden og reiser, men ideer, politikk og beskrivelser av unge mennesker og deres situasjon, som reisen gir anledning til å få fram. At alt er i forbindelse, som åpningen slår fast, er et grunntema. Boka er et intertekstuell lappteppe som leker bevisst med filosofi, politikk og den østerrikske samtidslitteraturen. Det som ved første øyekast kan virke ugjennomtrengelig og uforståelig, avslører ved nærmere lesning nøye gjennomtenkte språklige utforskninger som blant annet ønsker å vise at det private er politisk. I kapittelet med stikkord spør fortellerstemmen seg selv hvordan det er mulig å skrive en bok som ikke handler om politikk og samtid: "wie macht man das: [...] ein Buch schreiben, das nicht von (der) Zeit handelt / und / nicht / von Politik" (Gerstl 1977: 34). Hun svarer seg selv med at det er umulig, da ethvert utsagn har en latent, politisk dimensjon: "ihr Lippenstift war korallenrot, ist ein Satz mit einer möglichen politischen Aussage" (Gerstl 1977: 34). Det politiske tas slik inn i privatsfæren, og *Spielräume* argumenterer for dets nødvendige plass der. I den siterte åpningen leker Gerstl med det tyske ordspråket "aller Anfang ist schwer", som blir det ironiske "aller Anfang beginnt". Øyensynlig svada, samtidig som det setter en lekende tone for åpningen av boka. All begynnelse må begynne, og Gerstl begynner her med selve bokas nav: tanker som flyter over i hverandre, lek med ordsammenstillinger, og sosiale og språklige elementer som spiller sammen. Når første kapittel heter "Grit, oder das Fest oder was man so nennt", introduserer det ikke bare hovedpersonen og hennes husvertinne, men også et festtema. Fester, møter, eller hva man nå kaller det, følger som vi har sett boka igjennom, enten vi er i Wien eller Berlin. Dette fordi fester er sosiale spill om å hevde seg, undersøke, finne på og more seg. De er preget av åpenhet og regelløshet, og er et rom for å utforske og bryne seg, både gjennom samtale og kroppslig utfoldelse. På fest står ungdommene i boka i opposisjon til samfunnet rundt dem, både gjennom oppførsel, rusmidler og livsstil, men også gjennom hva de diskuterer og med hvilke ideologiske fortegn.

2.3 *Spielräume* som poplitteratur

Jasmin Ölz har trukket fram ti temaer hun mener er framtreddende i boka, blant annet: feminisme, studentbevegelsens ideologikritikk, språk, kunst/ antikunst/ subkultur, avhengighet (dop, alkohol etc.), framtid/ alder, aggressive aksjoner og tegneserier (Disney etc.). (Ölz gjengitt i Schmidt 2001: 109-10). Av disse er det feminisme og språk som etter mitt syn er mest interessant. Alle temaene går i stor grad igjen i arbeidene til Wiener Gruppe,

deres utvidede omgangskrets, de tre Elfriedene og i den tyske poplitteraturen generelt. Poplitteraturen med røtter i beatgenerasjonen i USA på 1940- og 50-tallet, og forfattere som William S. Burroughs, Jack Kerouac og Allen Ginsberg, kom til Tyskland i 1968, da den amerikanske kritikeren Leslie Fielder besøkte universitetet i Freiburg med det provoserende essayet "Cross the border – close the gap", som oppfordret til å bryte ned skillet mellom høy- og lavkultur. Han pekte på modernismen som en fullstendig død retning, og hevdet at verket finnes i leserens hode, ikke på papiret. Polemisk skriver han: "no novelist can be reborn until he knows that insofar as he remains a novelist in the traditional sense, he is dead; since the traditional novel is dead - not dying, but dead." (Fielder 1972). Essayet utøvde stor innflytelse på unge tyske og østerrikske forfattere som var lei av den politisk korrekte dominansen til blant andre Gruppe 47. Allerede samme år som det ble trykket i tidsskriftet *Christ und Welt* og tyske *Playboy*, ga de tyske forfatterne Rolf Dieter Brinkmann og Ralf-Rainer Rygulla ut antologien *Acid. Neue amerikanische Szene* (1969), og dermed var den tyske poplitteraturen i gang. Her var det raskt en gutteklubb som tok ledelsen. I forsøk på å lukke gapet mellom høy og lav, grep de mange mannlige forfatterne til pornografi, og påberopte seg retten til ikke bare å beundre en arkaisk torso, som en Rilke, men også unge kvinnebryster. Brinkmann, Peter Handke og Hubert Fichte var blant retningens fremste representanter, de var opptatt av film, populærkultur, tegneserier, USA, Hollywoodstjerner, erotikk, krim og andre folkelige medier og symboler. I et kurs jeg tok om poplitteraturen fra 1968 og utover ("Die Medien in Revolte"), ved Humboldt Universitetet i Berlin, var alle forfatterne vi leste mannlige, bortsett fra Friederike Mayröcker, representert med radiohørspillet *Fünf Mann Menschen* (1968), som hun skrev sammen med sin kjæreste Ernst Jandl. Verken Elfriede Jelineks debutroman *wir sind lockvögel baby!* (1970) eller Gerstls *Spielräume* var inkludert i pensumet, men de var også mer kritiske og politiske enn sjangerens mer USA-inspirerte gren. *Spielräume* har likevel mye til felles med Hubert Fichtes roman *Die Palette* (1968). Begge handler om unge mennesker som driver omkring fra den ene festen til den neste, og der samtalene øyensynlig ikke har noen tråd. Gerstl og de andre poplitteratene delte også en fasinasjon for filmspråket og dets raske klipping mellom scenene. I et essay fra samlingen *Unter einem Hut* skriver Gerstl at litteraturen på 60- og 70-tallet kjennetegnes av det fragmentariske og filmiske: "Die Literatur und besonders der Roman der 60er und 70er Jahre ist gekennzeichnet durch das Fragmentarische, die Montage, das Filmschnitthafte." (Gerstl sitert i Schmidt 2001: 119). Dette gjelder også *Spielräume*, hvor vi hopper fra den ene montasjen til den andre, som for eksempel der hvor vi møter et lite dikt, som blir svart av et tekstfragment. Etter det spør og

svarer fortellerstemmen seg selv om hvor sammenhengen egentlig blir av: "Stichwort: wo bleibt den nur der kleine Zusammenhang / in meinem Kopf natürlich Schatzi, wenn ich mag, mach ich mir einen, wenn nicht nicht" (Gerstl 1977: 81). Fortelleren er her leken og autoritær på en gang, det er hennes beretning, og den trenger kun å henge sammen hvis hun vil det. Eksempler på poplitteraturens klare kjennetegn, som Nescafé, Mickey Maus og Disney, finnes også i *Spielräume* (Gerstl 1977: 50, 51, 60). Merkenavn som dette er gjennomgående i poplitteraturen, og Gerstl blander ofte slike pop-symboler med filosofi og teorier hun er opptatt av, for å tegne et portrett av en generasjon på leting, og for å få fram sine synspunkter. Et gjennomgangstema i *Spielräume* er at mange av Grits venner uttrykker tanker eller utopier om hvordan verden burde være, men at Grit ikke føler seg komfortabel med de kategoriene. Som tittelen antyder, ønsker forfatteren å åpne opp ulike spillerom for mennesker, ikke låse noe fast. Dette er en stor kontrast til tankegodset til mange av Gerstls mannlige kolleger, som hun kritiserer og undersøker i *Spielräume*, et tankegods som er godt oppsummert på forsida av Oswald Wieners bok *die verbesserung von Mitteleuropa*, som har et bilde av en mann med en slegge stående blant husruiner. Gerstl vil åpne spillerom, Wiener vil forbedre Mellom-Europa med en slegge. I en typisk passasje beskrives det hvordan alle vennene rundt Grit, som nå uttaler seg i jeg-form, har politiske visjoner, bortsett fra henne selv. Hun tenker på de andres visjoner som barns rimeleker som ender med "du er ute", og spør hvorfor man alltid opererer med denne ute-inne-dikotomien, en kritikk av venstresidas harde kader-linje vi også finner andre steder i romanen. Gerstls generasjon og poplitteraturens kanskje fremste symbol, Coca-Cola, blandes med de politiske visjonene og barnerim. Fielders oppfordring om å krysse grensen mellom høy og lav blir fulgt opp:

Rettenbacher hat seine Visionen, Wannemacher hat seine Visionen, Linda, Nebhut und Kernberger haben ihre Visionen, nur ich bin draussen (Abzählreim: und du bist raus...) ihre glotzenden, angeblich sterblichen, Hüllen (Hüllen wovon, immer noch dieser Draussen-drinnen-Mythos) haben sie da herumsitzen lassen, des verbliebene Wach-bewusstsein-Resterl reicht eben noch zum Coca-Trinken, Hin-und-her-Fassen, Hautflächen-Verwechseln (Gerstl 1977: 39).

Typisk for hele romanen er denne blandingen av det høystemte og det hverdagslige og banale, som også preget den generasjonen Gerstl portretterer. De leste mye teori og hadde høytsvevende tanker om politikk, samfunn og kunst, samtidig som de også var opptatt av kulhet, cola, den neste festen, og satt hjemme og sammenlignet hudflekker, et klart tegn på lede og kjedsomhet, en generasjon som pratet mye, men ikke gjorde stort. De rare, nesten

outrerte navnene på Grits venner, som Wannemacher og Nebhut, gir teksten et komisk tilsnitt. Etter hvert blir det klart at navnene ikke står for psykologiske romankarakterer i normal forstand, men heller er representanter for en viss type ungdom. Vi har alt sett hvordan fortelleren føler for å bytte ut Grits navn og å gjøre det uklart hvor vi befinner oss. Her er det en av vennene, eller en som ligner ham, som er på den lokale baren og tar en øl: ”Rettenbacher, oder jemand wie Rettenbacher war in die nächste Eckkneipe, (sagen wir) in die Kleist-Quelle (sagen wir) um Bier gegangen” (Gerstl 1977: 23). Det er ikke så farlig om det er Rettenbacher eller en annen, personene er arketyper som representerer en bestemt generasjon på et bestemt tid og sted i historien, Herbert J. Wimmer kaller dem ”Konzentrate eines Zeitgefühls” (Wimmer 1998: 55). De er ikke veldig ulike og står ikke for diametralt motsatte posisjoner, heller utgjør de til sammen en troverdig vennegjeng som er i overkant opptatt av erkjennelsesteori, og de står ofte i kontrast til hovedpersonen Grit, som vi så i sitatet over.

2.4 Feministisk kritikk

Gerstl var enig med datidas student- og kvinnebevegelse om at det private er politisk, og at grensen mellom det offentlige og private måtte oppheves. Hun delte poplitteraturens ønske om å ta ungdomskulturen, dens Cola, filmer og musikk, inn i litteraturen. Privatsfæren, både som banal og fin, men også som problematisk, skulle ikke holdes unna ordskiftet, men komme til syne. Alt er politisk, er et slagord som passer for *Spielräume*, men ikke politisk i den forstand at forfatteren har et klart svar. Inkludert i poplitteraturen, som et ønske om å bryte tabuer og viske ut skillet mellom høyt og lavt, var gjerne seksualitet. Som nevnt lekte mannlige forfattere med pornografi, Brinkmann har for eksempel gjennom hele sin kortprosatext ”Flickermaschine” (1969), montert inn en rekke erotiske bilder, hovedsakelig av kvinnebryster. Men også for Gerstl og andre kvinnelige forfattere som ville politisere privatlivet, var det viktig å skrive om seksualitet, trolig enda viktigere. Med enklere tilgang på prevensjonsmidler og nye holdninger, ble friere seksualitet og kjærlighet utbredt, men ofte på menns premisser, og i hvert fall ofte kun med deres stemme representert. Elfriede Jelineks debutroman, *wir sind lockvögel baby!*, handler i stor grad om nettopp dette. I *Spielräume* skriver Gerstl om kvinnelig seksualitet og det mannlige blikket. I kapittel sju, ”Was der Bauer nicht kennt / oder / gute Vorsätze”, skriver hun om et forsett Grit setter seg, om kun å ligge med menn som hun ikke kan fordra, for da blir det lett å skilles fra dem igjen: ”guter Vorsatz:

nur noch mit Männern schlafen, die ich nicht recht leiden kann (garantiert schmerzlose Trennungen)” (Gerstl 1977: 82). Denne typen provoserende utsagn, som står under overskriften ”Aus Grits Tagebuch”, bruker Gerstl for å utvide spillerommet for kvinner. Grit framstår som emansipert og kompromissløs, og argumenterer feministisk flere steder. I begynnelsen av boka fortelles det om valgene Grit har mellom å finne elskere i Berlin, eller bare drømme om en hemmelig kjæreste og leve i sølibat med ”die sachliche Gymnastik in den rasch gemieteten Zimmern mit den frischen Handtüchern” (Gerstl 1977: 21). Med andre ord: Grit tenker på valget hun har mellom de to snevre kvinnerollene som hore eller madonna, noe som var enda tydeligere på slutten av 60-tallet da seksualiteten var såpass tabubelagt. Konflikten kommer av at den emansiperte Grit stadig må leie et rom hos andre, som den borgerlige Frau Bartsch, som ikke godtar herrebesøk og ikke liker Grits oppførsel. Hvorfor er mulighetene så snevre, spør Grit seg her tidlig i fortellingen: ”mühsam und müssig danach zu forschen, warum sie nur diese Wahlmöglichkeiten hat oder zu haben glaubt (was dasselbe ist)” (Gerstl 1977: 22). Dette er ikke bare en kritikk av konvensjoner, men også av hvordan språket konstruerer virkeligheten: Valgmulighetene Grit har, eller de hun tror hun har, blir det samme, for hun kan fortsatt ikke tenke utenfor de språklige rammene som er satt. Hore eller madonna er vage, uuttalte størrelser, samtidig som hun ikke kommer forbi dem. Gerstl vil undersøke muligheten for å transcendere dem og utvide kvinners handlingsrom.

2.5 *Spielräume* og Wiener Gruppe

Spielräume går som nevnt i dialog med annen samtidig litteratur, og da særlig Oswald Wieners *die verbesserung von mitteleuropa* (1967) og Konrad Bayers *der sechste sinn* (1969). Wiener og Bayer var blant de fem originalmedlemmene i Wiener Gruppe, de tre andre var H. C. Artmann, Gerhard Rühm og Friedrich Achleitner, de to sistnevnte var med på å anta *Spielräume* i *edition neue texte*. Gruppen var opptatt av språk og dets begrensninger, og møttes daglig på kaféer i Wien for å diskutere litteratur og filosofi. Elfriede Gerstl regnes som løst tilknyttet den harde kjernen, men et problem mange, særlig feministiske kritikere, har tatt opp, er at gruppas fem medlemmer ikke bare var kloke og dyktige forfattere, men også egosentriske menn som krevde respekt og beundring fra alle som ville ha noe med dem å gjøre. Kvinner skulle helst være vakre og tause heller enn likeverdige partnere, noe som førte

til et livslangt feministisk opprør fra Gerstls side, både i skrift og andre prosjekter⁶. Gerstl opererte som mange andre forfattere i randsonen av Wiener Gruppe, og jobbet med liknende tanker og ideer som utgangspunkt uten å måtte forholde seg til det interne hierarkiet. Dette gjorde henne til en forgjenger for de som skulle ta den avantgardistiske litteraturen i Østerrike videre, blant andre Elfriede Czurda og Elfriede Jelinek.

Wiener Gruppe og den østerrikske avantgarden på 50- og 60-tallet, var i stor grad drevet av skuffelse og resignasjon. Som Okopenko skriver i etterordet til *Spielräume*: Paris hadde Daniel Cohn-Bendit og Berlin Rudi Dutschke – i Wien ble det fort slått vann på den lille ilden som var tent i 1968. (Okopenko 1977: 101). Kretsen rundt Wiener Gruppe var få og marginaliserte, hovedtendensen i etterkrigslitteraturen lå i en anknytning til tidligere stor, østerriksk litteratur, som om krigen var et uheldig kapittel som burde overses. Mange ønsket å knytte seg til ”Grillparzer og Hofmannsthal-generasjonen”, store forfattere aktive på slutten av 1800-tallet og fram til første verdenskrig (Pegoraro 1999: 10), mens avantgarden heller så til surrealisme, dadaisme, ekspresjonisme og konstruktivisme. I følge Gerhard Rühm var det på 1950-tallet nesten umulig å finne informasjon om dette, da store deler av den ”entartete kunsten” hadde gått tapt, og bøker om de surrealistiske retningene hadde blitt kastet ut av bibliotekene under krigen. Rühm skriver i sin bok om Wiener Gruppe at selv om folk flest hadde mye i mot nazistenes krigspolitikk, var det mange som likte den ”sunne” kulturpolitikken de førte: ”schnell wurde deutlich, dass die mehrheit wohl vieles gegen die nazistische kriegspolitik, aber im grunde nichts gegen die ”gesunde” kulturpolitik einzuwenden gehabt hatte”. (Rühm 1967: 7). Dermed ble avantgardegrupperinger som Wiener Gruppe litt selvforelskede, men samtidig resignerte overfor sin samtid og manglende gjennomslagskraft, samt språkets muligheter overhodet. Wiener Gruppe ble oppløst i 1964, samme år tok Konrad Bayer sitt eget liv, av mange regnet som den mest talentfulle av dem alle. I følge Pegoraro hadde selvmordet mye å gjøre med gruppas språkpesimisme og manglende gjennomslagskraft. (Pegoraro 1999: 12).

At *Spielräume* står i stil med Wiener- og Bayers bøker har blitt framhevet av en rekke germanister og Gerstl selv. Man kan si at de tre tekstene tar for seg samme temaer og tankegoods (alle tre forholder seg til Wittgenstein, mer om det under), men at Gerstl skriver på en mer personlig og reflekterende måte. Temaer som språk, kommunikasjon, erkjennelse,

⁶ Se for eksempel Gerstls essay ”Aspekte meines Nachdenkens über den »sechsten sinn«” i *Kleiderflug* (Gerstl 2007: 27)

makt og samfunn finnes hos dem alle, men der Wiener er mer systematisk og vitenskaplig, er Gerstl personlig og leken. Ytre sett ligner bøkene hverandre mye: De er delt inn i montasjer, fragmenter og overskrifter som går i alle retninger, og tilhører de ytterst få virkelige eksperimentelle bøkene fra Østerrike på denne tiden. *der sechste sinn* og *Spielräume* spinner begge rundt en vennegjeng, fester, samtaler og reiser, og der protagonisten Grit har mange likhetstrekk med Elfriede Gerstl, er Goldenberg i *der sechste sinn* i følge Gerstl nærmest identisk med sin forfatter Konrad Bayer (Gerstl 2007: 20). *die verbesserung von mitteleuropa* har mindre slik handling, og er heller en totalroman som forsøker å liste opp all verdens fenomener på en klassifiserende måte. Korte tekstavsnitt har overskrifter som "sozialismus", "politik und welt", "wissenschaft und sprache" og så videre. Et avsnitt er svært treffende for alle tre bøkene, som gir et ubestemmelig inntrykk av at de er skrevet for ettertiden. Under overskriften "mein ideal", skriver Wiener at han skriver for de kommende bedrevitere (som undertegnede), for å beskrive sitt sosiale miljø: "ich schreibe für die kommenden klugscheisser; um das milieu dieser ära komplett zu machen." (Wiener 1967: XXX). Om det ikke var tanken til Bayer og Gerstl, er det også en av funksjonene deres bøker har fått. Gerstl har selv skrevet et essay om *der sechste sinn*, "Aspekte meines Nacdenkens über den »sechsten sinn«", hvor hun sammenligner den med sin egen bok. Her skriver hun at all ikke-realistisk prosa har det til felles at den ikke er ute etter en en-til-en-avbildning av virkeligheten, snarere å prøve ut mønstre og metoder, og å se på temaer og saksforhold som anledninger - til å ødelegge og til å videreføre. (Gerstl 2007: 22). Som i *Spielräume* er karakterene i *der sechste sinn* ikke-psykologiske og utbyttbare, den ene kan byttes ut med den andre, da de kjennetegnes av overflate og posering. Gerstl er i essayet skeptisk til posering, men Bayers bruk av foreliggende tekster, ironi, vittigheter og forfattermiljøet i Wien, er elementer hun og har vært opptatt av: "Vertraut ist mir sein Umgehen mit Vorgenfundenen, Ironie und Witzigkeit, das Milieu der verschlüsselten Figuren, die ich ja kannte, der Wunsch nach Autonomie" (Gerstl 2007: 25). Alle disse tingene er svært presente i *Spielräume*, som er en skarp ironisk beretning fra et lignende miljø med blant annet *der sechste sinn* som intertekstuelte materiale. En gruppe "verschlüsselten Figuren" som har mer plass i *Spielräume* er kvinner, da mange temaer som er viktige for dem, sendes mellom hovedpersonen Grit og karakterer som Brigitte, Linda og Frau Bartsch. For Wiener og Bayer er ikke dette viktig, og deres bøker preges mer av fantasier om det absolutte og utopiske, om å oppgi alt for kunsten. Som vist tidligere, forfekter *Spielräume* en skepsis til altoppslukende ideologier og visjoner,

og Gerstl utdyper det i sin utlegning om *der sechste sinn*, hvor hun hevder at Bayers roman er preget av mannlige allmaktsfantasier og en ubetinget holdning til livet og kunsten:

Überhaupt vollständig fremd sind mir diese männlichen Macht- und Allmachtsphantasien, der rückhaltlose Einsatz des Lebens für die Kunst, diese Rücksichtslosigkeit des Dandys gegen sich, der die Ästhetisierung aller Lebensreiche als Pose und bestimmendes Prinzip für sich gewählt hat. (Gerstl 2007: 25).

Gerstl er skeptisk til det hun mente var posering fra Wiener Gruppe, og et eksempel på en slik estetisering av livet, er de stadige selvmordsfantasiene til karakterene i *der sechste sinn*.

Selv mord framtrer som en overskridende og absolutt handling, men kan også ses på som posering: En person som utbasunerer at han er klar for å dø, kan sies å ha iscenesatt seg selv som en som vil transcendere livet. Karakteren dobyhal (nok et tøysete navn!), utbasunerer sin usårbarhet i møte med døden: "ich bin bereit mich zu umbringen, brüllte dobyhal als man ihn abführte. ich bin gefeit! ich bin gefeit! ich sterbe wann ich will!" (Bayer 1977: 362). Denne type absolutte og klare utsagn finner vi ikke i *Spielräume*. Merk også at Bayer bare bruker små bokstaver. Det samme gjør Wiener, og Elfriede Jelinek i sine første bøker, og det gir en enkel og virkningsfull avantgardistisk effekt, siden tysk språk er mer formelt og strengt enn mange andre, og som kjent fordrer stor bokstav på alle substantiv.

2.6 Forbedring heller enn avskaffelse

Med Gerstls mer pragmatiske holdning kom en mer personlig og spørrende bok, en bok som tenker på politikk, samfunn og språk uten å ha noen klare svar. *Spielräume* er også en mer positiv bok, til fordel for Wieners og Bayers mer resignerte. Der Wiener erklærer Wittgensteins *sprachspiel* for en umulighet, åpner Gerstl stadig nye spillerom i sin bok. I en ironisk passasje i *die verbesserung von mitteleuropa*, skriver Wiener om en ung kvinnes utvikling i jeg-form. Der heter det at språket ikke åpner for noe spillerom, hva en kvinne er, er fastlåst i ordene og noe uforanderlig: "die sprache liess da keinen spielraum, was eine frau ist war festgelegt, es freute mich nicht, aber ich merkte es, es war nicht nur die bedeutung der worte sondern ihr sinn, sozusagen." (Wiener 1972: LXXIV). I passasjen som vi har sett på tidligere fra *Spielräume*, hvor Grit tenker over kvinners begrensede muligheter, er problemet stilt på en annen måte: "mühsam und müssig danach zu forschen, warum sie nur diese Wahlmöglichkeiten hat oder zu haben glaubt (was dasselbe ist)" (Gerstl 1977: 22). Begge

tillegger språket den avgjørende egenskapen å bestemme hva som er mulig og hva som ikke kan tenkes, men Gerstls Grit bestemmer seg for å sette i gang en nitidig undersøkelse av de rådende forhold med tanke på å endre dem, framfor å resignere. Slik blir *Spielräume* et svar til Wiener, en kritikk av hans språkpesimisme og resignasjon. I *die verbesserung von mitteleuropa*, harselerer også Wiener med Wittgensteins kjente påstand fra *Philosophische Untersuchungen*: "Die Bedeutung eines Wortes ist sein Gebrauch in der Sprache" (Wittgenstein 2001b: 596). Dette er en av mange steder hos Wittgenstein som har ledet vei for teorier om performativt språk, da betydningen tillegges språkbruken, ikke språket i seg selv som abstrakt gjenstand. Det er også den delen av hans filosofi som Gerstl særlig omfavnet. Wiener derimot, kritiserer Wittgenstein for å være naiv. Han skriver at Wittgenstein nok er velmenende, men ikke ser at ordene, inkludert sin bruk i språket, er sammenvevd med politiske og sosiale forhold, og ikke kan unnsnippe:

und wenn da einer sagt, die bedeutung eines wort sei sein gebrauch in der sprache, so ist das lieb von ihm und sicherlich auch gut gemeint! wir andern aber werden so gut sein und sagen: die worte mitsamt ihrem gebrauch sind untrennbar mit politischer und sozialer organisation verbunden, sind eigentlich diese organisation (Wiener sitert i Wimmer 1998: 59-60)

Denne ironiske kritikken av et performativt språksyn virker på en måte overbevisende når den hevder at ord og språkbruk aldri kan unnsnippe sin politiske og sosiale kontekst eller organisasjon, at ordene faktisk ikke er annet enn denne konteksten. Samtidig er det utpreget pessimistisk, Wiener er uenig med den sene Wittgenstein i at språket også kan defineres av sin bruk i verden, ikke bare omvendt. Det er denne radikale, pessimistiske og absolutistiske tankegangen Gerstl går til rette med i *Spielräume*. I en rekke parenteser i kapittel tre med stikkord, kommenterer hun Wiener og hans meningsfeller direkte, ved for eksempel å be om noe mer enn nøkkelhullstore utveier fra politikken, tiden og etikken, altså en oppfordring til å åpne litt opp for muligheter: "(kein noch so schlüssellochkleiner Ausweg aus der Zeit, der Politik und, jawohl, der Ethik)" (Gerstl 1977: 35). Videre anklager fortelleren dem for å fornekte det bestående og ønske seg tilintetgjørelsen av det mangelfulle. Fortelleren ironiserer over det, før hun tiltaler Wiener direkte som Ossi (kjelenavn for Oswald), noe han selv kaller seg i *die verbesserung von mitteleuropa*. Hun ber om tilgivelse for sin krasse henvendelse og påpeker at alt kanskje er annerledes. Dette i seg selv viser at hun mener at språket er åpent for tolkning og spill, noe som også blir klart ved at hun gjentar de siste tre ordene, som en lek: "(verzeih Ossi, ich hab es vielleicht nicht so gemeint, vielleicht ist alles alles, ganz ganz,

anders anders)”. (Gerstl 1977: 35). I løpet av en kort setning får hun altså adressert den hun skriver seg opp mot direkte, lekt med tankene hans og bevist med språkbruken, ikke selve ordene, det overlegne i hennes posisjon. Til syvende og sist er det Gerstl som kjemper for en forbedring av Mellom-Europa, ikke Wiener som avviser alt annet enn utopien. Han skriver også det i *die verbesserung von mitteleuropa*: ”verbessern ist nie das richtige sondern abschaffen.” (Wiener 1972: LXX). Mot slutten av *Spielräume* spør Grit seg hva som gjenstår å gjøre, og svarer seg selv med at det er å argumentere saklig for det man selv tror på med sympatiske mennesker: ”was bleibt zu tun, fragte sich Grit / durch geschicktes Argumentieren sympatische Leute zu dem Denkstil verführen, auf den man gerade setzt”. (Gerstl 1977: 75). Det er ingen voldsom og omveltende tanke, men en åpen og lyttende innstilling til det politiske fra en bok preget av samtaler og meningsbrytning.

2.7 Å overvinne setningene

For de unge avantgardeforfatterne i Østerrike på 1960-tallet framsto språket som kilden til all innsikt, samtidig som det var en svært utbredt holdning at språkbruken påvirket tanker og følelser, og dermed konstruerte hva den egentlig skulle formidle.⁷ Dette gjorde forfattere som Gerstl mer opptatt av form enn innhold, da de ønsket å bryte med den bedrageske, realistiske romanen og heller vise fram språkets mekanismer.⁸ I dette klimaet hvor en yngre, skeptisk generasjon orienterte seg mot form og stilistiske virkemidler, var det Gerstl og andre forfattere kom over sin glemte landsmann Ludwig Wittgenstein og hans *Logisch-philosophische Abhandlung, Tractatus logico philosophicus* (1921). I forordet til denne oppsummerer Wittgenstein innholdet som traff så godt hos dem: ”Was sich überhaupt sagen läßt, läßt sich klar sagen; und wovon man nicht reden kann, darüber muß man schweigen“. (Wittgenstein 2001: 2). Språket er et verktøy for å utrykke seg klart, og om det som ikke kan sies, må det ties. En filosofisk grunnholdning som preget denne generasjonen var å gjenfinne i *Tractatus*, nemlig solipsismen – tanken om at ens eget jeg er det eneste som eksisterer i verden. Wittgenstein skriver i en kjent maksime (5.62), at det solipsismen mener er riktig, men ikke lar seg uttrykke. Språket, som er forskjellig for hvert individ, utgjør grensene for dets verden, som dermed blir den eneste verdenen det individet kan kjenne: ”Daß die Welt

⁷ Oswald Wiener skriver omfattende om dette i essayet ”Wittgensteins Einfluß auf die »Wiener Gruppe«” (Wiener 1987).

⁸ Wiener beskriver det slik: ”der zug ins »formale« war vorbereitet durch ein bewußtwerden der elenden oberflächlichkeit der bürgerlichen conditio humana und der enge und zwanghaftigkeit der sie umschwärmenden phantasie.“ (Wiener 1987: 47-48).

meine Welt ist, das zeigt sich darin, daß die Grenzen der Sprache (der Sprache, die allein ich verstehe) die Grenzen *meiner* Welt bedeuten.“ (Wittgenstein 2001a: 136). Dette solipsistiske utsagnet er typisk for *Tractatus*, men betyr ikke at Wittgenstein ikke mente det var mulig å si noe om språk. I sitt andre hovedverk, *Philosophische Untersuchungen* (1953), skriver han om språk som språkbruk, og bygger på *Tractatus*' filosofi om et idealspråk med en filosofi om normalspråk. Wiener Gruppe leste også denne og var langt fra bare pessimistiske og resignerte, som Pegoraro hevder (Pegoraro 1999: 3), men det var likevel en klar tendens til å kontemplere de mer dunkle sidene av *Tractatus* hos medlemmene av gruppa, mens Gerstl leste Wittgenstein mer som en åpner til å overskride språkets grenser. Den holdningen finnes særlig hos den seinere Wittgenstein, men det er også anslag til det i *Tractatus*. I dens maksime 6.54, heter det at leseren må forstå setningene, men likevel erkjenne dem som meningsløse. Wittgenstein sammenligner det med å kaste vekk stigen etter at man har klatret opp på den, en ironisk og umulig påstand, og skriver at setningene må overvinnes:

Meine Sätze erläutern dadurch, daß sie der, welcher mich versteht, am Ende als unsinnig erkennt, wenn er durch sie – auf ihnen – über sie hinausgestiegen ist. (Er muß sozusagen die Leiter wegwerfen, nachdem er auf ihr hinaufgestiegen ist.) Er muß diese Sätze überwinden, dann sieht er die Welt richtig. (Wittgenstein 2001a: 178).

Leseren må være smart nok til å forstå det solipsistiske, språkets utilstrekkelighet og meningsløshet. Når hun gjør det og dermed stiger over setningenes direkte meningsinnhold, eller kommer gjennom dem, kan hun likevel få noe ut av dem. Det er en slik strategi Gerstl ser ut til å ha valgt i *Spielräume*. Ved hjelp av grep som gjentakelser med små endringer og alludering til andre diskurser, jobber hun med å overvinne setningene og hjelpe leseren med å se verden riktig.

2.8 Filosofiske undersøkelser

Selv om Gerstl leste og var opptatt av *Tractatus*, er det særlig *Philosophische Untersuchungen* og dets begrep om *Sprachspiel* hun tar utgangspunkt i. Vi ser det allerede i tittelen på *Spielräume*, som alluderer til språkets performative sider. Språkfilosofen J. L. Austins teori om performativt språk bygger på blant annet *Philosophische Untersuchungen*, men å se på språk som handling er eldre enn det. Goethes Faust omskriver som kjent åpningen av Johannesevangeliets ’i begynnelsen var ordet’, til ’Im Anfang war die Tat’.

(Goethe 1994: 61). Wittgenstein framhever ord som handling i *Philosophische Untersuchungen*, og det har ikke bare influert språkteoretikere, men også Elfriede Gerstl. Tittelen på *Spielräume*, stammer fra bokas paragraf 23:

[...] Das Wort »Sprachspiel« soll hier hervorheben, daß das Sprechen der Sprache ein Teil ist einer Tätigkeit, oder einer Lebensform. Führe dir die Mannigfaltigkeit der Sprachspiele an diesen Beispielen, und andern, vor Augen: Befehlen, und nach Befehlen handeln – [...] Eine Geschichte erfinden; und lesen – Theater spielen – Reigen singen – Rätsel raten – Einen Witz machen; erzählen. (Wittgenstein 2001b: 583).

Wittgenstein framhever det å snakke og bruke språket som en aktivitet, eller til og med en livsform, og kaller det språkspill. Han ramser opp en rekke eksempler på språkspill, eller språk i bruk, og Gerstl bruker disse aktivt. Sitatet viser et åpent og svært aktivt forhold til språket, og legger vekt på det lekne og utforskende som spill, teater, synge, gåter og vitser. På slutten av paragrafen leverer også Wittgenstein en vits om seg selv, i det han bejaer språkets mangfoldighet og mener at logikere ikke har sett det tidligere, inkludert forfatteren av *Tractatus*, altså ham selv:

- Es ist interessant, die Mannigfaltigkeit der Werkzeuge der Sprache und ihrer Verwendungsweisen, die Mannigfaltigkeit der Wort- und Satzarten, mit dem zu vergleichen, was Logiker über den Bau der Sprache gesagt haben. (Und auch der Verfasser der Logisch-Philosophischen Abhandlung.) (Wittgenstein 2001b: 583-84).

Språket er altså i følge den seinere Wittgenstein mer mangfoldig enn han og andre har utlagt tidligere, og det er denne innsikten Gerstl går ut i fra. Hun har latt seg inspirere av Wittgensteins oppramsing av mulighetene, og har med gåter, barnerim, ordspråk, modeller, forslag til *happenings*, tekstfragmenter, dikt, vitser og så videre i *Spielräume*. Hun er også opptatt av Wittgensteins ironi og selvironi, som hun viderefører og bruker, også til å kritisere Wiener og hans mer solipsistiske og pessimistiske lesning. I en passasje i *Spielräume*s andre kapittel, som i ekte poplitteraturstil blander høyt og lavt, alluderer Gerstl til Wittgenstein samtidig som hun skriver om popsymboler som en John Lennon-frisyre og tenkebobler fra tegneseriehefter. Gjennomsiktige tenkebobler uten skrift blir et symbol på å tenke språkløst, altså på å overstige problemet med at tankene styres av hva det er mulig å si, heller enn at språket uttrykker tankene. I en parentes heter det at det ikke er sikkert det er mulig. ”das

Wunder der Kommunikation, dachte Rettenbacher (falls das möglich ist) sprachlos, aus seiner blonden Haartracht damals noch im Schnitt eines John Lennon stiegen durchsichtige Denkblasen ohne Schrift auf". (Gerstl 1977: 21). Gerstl skriver her om språkfilosofi på en leken og likefram måte, og bruker et tydelig og uvirkelig bilde (tenkebobler uten skrift i en "realistisk" roman), som symbol på det å tenke om språk uten språk, på å lukke gapet mellom språkverdenen og den virkelige verden. Bildet er i samme stil som Wittgensteins fordring om å rive vekk stigen under deg etter at du har klatret opp på den: Det er umulig, og likevel virkningsfullt til å formidle tankene. Gerstl leker også med kjente sitater fra *Tractatus*, og lager en slags blanding av hans berømte påstand om at alt som kan sies, kan sies klart, og hans begrep om det tilfeldige eller forbigående. Hos Wittgenstein heter det i maksime 4.116: "Alles was sich aussprechen läßt, läßt sich klar aussprechen." (Wittgenstein 2001a: 58) og i 2.0232: "Beiläufig gesprochen: Die Gegenstände sind farblos." (Wittgenstein 2001a: 8). I *Spielräume*'s kapittel fem er det satt sammen til en slags Wittgenstein-medley, en liten og leken setning med klare konnotasjoner: "alles was man sagen kann, kann man auch beiläufig sagen". (Gerstl 1977: 61). Alt som kan sies, kan også sies forbigående. Det inngår i en passasje i fortellerens utlegning om sin egen makt som vi så på i begynnelsen av kapittelet. Fortelleren snakket om sine karakterer på en nedsettende måte i det foregående, og spør hvorfor man i det hele tatt skriver litteratur i en tid hvor det føles som om alt er sagt tidligere. Her er både Wittgenstein (der Altmeister), sitert og bedt om tilgivelse for å tulle med ham:

alles was man sagen kann, kann man auch beiläufig sagen (der Altmeister möge mir verzeihen) oder auch: alles was man sagen kann, muss schliesslich nicht gesagt werden, nur die alte Quatschsucht, dieses unqualifizierte Übel, sollte sich der Einsichtsvolle abgewöhnen können, alles was noch gesagt werden kann, sind vielleicht nur Varianten des Bekannten, alles was gesagt werden kann, ist vielleicht schon gesagt (bitte ?) (Gerstl 1977: 61)

Tankerekken som går fra å mene at alt kan sies forbigående, til å spørre seg om alt som kan sies ikke må sies, er nok en morsom vri på Wittgenstein og hans kjente "darüber muß man schweigen". Fortelleren snakker om hva man kan uttrykke, og om alt som fortsatt kan sies vil være varianter av det kjente, spørsmål romanen utforsker.

2.9 Ironi, parodi og stilisering

Hele *Spielräume* er et laboratorium av tidligere tekster og kjente bilder som blandes på nye og uventede måter. En slik språkpraksis minner om Bakhtins påstand om at alle uttalelser alltid responderer på det som har blitt sagt eller skrevet tidligere: "any utterance, in addition to its own theme, always responds (in the broad sense of the word) in one form or another to others' utterances that precede it." (Bakhtin 1992: 94). Ingen er mer klar over dette enn Gerstl, som alltid diskuterer litteraturens forhold til det allerede sagte med glimt i øyet og voldsom alludering til kjente utsagn. Ofte er Gerstl parodisk eller ironiserer over andres tale i *Spielräume*, noe som gjør det relevant å se på Bakhtins begreper om parodi og ironi. En parodi er en refleksjon over en annens utsagn, mens ironien primært ikke er det, ifølge Bakhtin. Han er derfor ikke så opptatt av ironi fordi den ikke nødvendigvis går i dialog med andres stemmer, noe parodien gjør. (Mørch 2008: 20). Bakhtin skriver i boka "Problems of Dostoevsky's Poetics" at det finnes fenomener eller lingvistiske kategorier han kaller "artistic-speech phenomena", som peker i to retninger. Både mot den det tales til, som i vanlig diskurs, og mot en annens tale. Disse fenomenene er stilisering, parodi, *skaz* og dialog. I følge Bakhtin er denne innsikten helt essensiell for å forstå fenomenene: uten å se at parodi forholder seg til en annens diskurs, vil vi bare se på det som dårlig tekst. (Bakhtin 1997: 185). *Skaz* er et russisk ord som ikke blir oversatt, men det betyr et narrativ som imiterer en karakters muntlige tale, som bruk av dialekt, slang eller idiomatiske uttrykk. (Encyclopædia Britannica 2012). Bakhtin hevder at *skaz* framfor alt er rettet mot en annens tale, og dermed, som en konsekvens, mot muntlig tale generelt. (Bakhtin 1997: 191). Dialog er å ta andres tale inn i egen tekst, og stilisering handler om å nærme seg en annens diskurs og gjøre seg nytte av den. Med parodi blir dette trukket enda lengre. Bakhtin skriver at forskjellen mellom parodi og stilisering, er at parodien har en helt annen intensjon enn den opprinnelige konteksten til det som parodieres: "The situation is different with parody. Here, as in stylization, the author again speaks in someone else's discourse, but in contrast to stylization parody introduces into that discourse a semantic intention that is directly opposed to the original one." (Bakhtin 1997: 193). Som vi skal se, bruker Elfriede Jelinek amerikansk krigsretorikk på noe av den samme måten i sitt teaterstykke *Bambiland*, og Gerstls parodiering av voksent, konservativt språk i *Spielräume* er et annet eksempel. Hun parodierer for eksempel sosialiseringen av barn til å bli lydige og ansvarlige borgere, når hun i kapittel tre skriver: "wenn du brav bist darfst du einmal Funktionär werden oder Verwalter, Kopfarbeiter, Sprachbenutzer, überhaupt Regelbeachter" (Gerstl 1977: 36). Dette er parodisk da en annens ordentelige diskurs tas inn i

Gerstl sammenheng og overdrives. Med sin diskusjon av *heteroglossia* i romanen, skriver Bakhtin om den engelske, komiske romanen fra 17- og 1800-tallet at den kjennetegnes av ”a comic-parodic re-processing of almost all the levels of literary language”. (Bakhtin 2008a: 301). Bakhtin hevder at disse romanene bruker andres tale, tale fra både høye og lave lag i samfunnet, for å få fram sine poenger. De inkorporerte språkene som brukes til å få fram forfatterens intensjon, blir gjennom parodien avmaskert som falske, grådige, urealistiske og så videre. (Bakhtin 2008a: 311-12). Dette gjøres ved et ganske høyt spill, meningen i teksten kommer ikke fram på grunn av det som står i den, men på tross av det. De inkorporerte språkene tolkes utenom sin semantiske betydning fordi de bryter med andre lag av teksten og står i motsetning til dem, og til det leseren vet i mer eller mindre grad er forfatterens intensjon.

Som vi har sett ironiserer Wittgenstein selv i *Philosophische Untersuchungen* over det solipsistiske og til dels pessimistiske synet på språket som han la fram i *Tractatus*. Som Bakhtin ble han mer opptatt av dialog med andres stemmer og at språkets betydning skapes i bruken av det (Wittgenstein 2001b: 596). Når Wittgenstein ramser opp ulike former for språkbruk, og bruker verb som ”befehlen“, ”spielen“ og ”singen“ (”Befehlen, und nach Befehlen handeln – [...] Eine Geschichte erfinden; und lesen – Theater spielen – Reigen singen – Rätsel raten – Einen Witz machen; erzählen.“) (Wittgenstein 2001b: 583), kan det også tolkes som en tanke om at en aktiv, dialogisk språkbruk forutsetter en annens tale og respons. Gerstl parodierer som vi har sett Wittgenstein ved å sette sammen ulike maksimer fra *Tractatus* i sin tekst. Et viktig poeng for Wittgenstein er at alt som kan sies, kan sies klart. Dette vrir Gerstl om på, ved å si at alt som kan sies, kan sies forbigående. Det forbigående er ikke akkurat kjennetegnet av klarhet, noe heller ikke *Spielräume* er, og Gerstl får slik fram sin mening om at alt ikke nødvendigvis kan og bør sies så klart, ved å sette inn og vri på Wittgensteins diskurs. Videre spør hun, fortsatt i en formuleringsstil som minner om Wittgenstein, om det vi kan si bare er varianter av det andre har sagt før: ”alles was noch gesagt werden kann, sind vielleicht nur Varianten des Bekannten, alles was gesagt werden kann, ist vielleicht schon gesagt (bitte ?)” (Gerstl 1977: 61). Bakhtin ville svart ja på dette spørsmålet, for ham er ingen ord originale eller ubrukte siden Adam definerte deres betydning. Parodien viser i følge Bakhtin hvordan språkets betydning skapes i sin bruk, ordene får mening ut fra sin kontekst og i dialog med andres tale.

Det Bakhtin skriver om den engelske romanen på 1700-tallet, minner også om de tre Elfriedenes skrivestil. De parodierer andres tale ved å sette fremmed diskurs inn i sin tekst. Gerstl benytter også "a comic-parodic re-processing of almost all the levels of literary language" (Bakhtin 2008a: 301) i *Spielräume*, da hun tøyser med seg selv, andre forfattere, ordtak, oppfatninger, bornerte borgere og så videre. Bakhtin viser at de inkorporerte språkene ofte er maktas språk, autoritative og reaksjonære, de er herskende språk, men blir dømt til forskyving og død i romanene som angriper dem. For eksempel hevder han at Laurence Sternes syttenhundretallsromaner domineres av ulike former for parodi av andres språk. På sitt mest radikale vil denne parodien avvise all direkte seriøsitet: "[it] verges on a rejection of any straightforward and unmediated seriousness, [...] that is, it limits itself to a principled criticism of the word as such." (Bakhtin 2008a: 312). Slik parodiering finner vi også i *Spielräume*. Romanen er ikke imot seriøsitet, men som hos Sterne er intensjonene ikke umiddelbare, og den er kritisk til språket i seg selv. Et eksempel på parodi av andres tale som avviser direkte seriøsitet, og som trekker diskursen den benytter seg av og kritiserer akkurat langt nok for å avsløre den, finner vi i kapittel fire. Hovedpersonen Grit har en venninne som heter Brigitte, og hun er nærmest perfekt ut i fra hvordan den rådende diskursen ser på unge kvinner. Brigitte beskrives slik: "volljährig, vollschlank, wohlerzogen, im Vollbesitz ihrer geistigen Kräfte, weiblichen Geschlechts, tierliebend, wie ein Rind mit einem Ring (und keineswegs mit einem Brandmal)". (Gerstl 1977: 49). Teksten er repeterende med alliterasjoner, og trekker fram egenskaper som kan sammenfattes under overskriften "søt og snill". Hun er ung, slank, veloppdragen, kvinnelig og glad i dyr. Så tipper beskrivelsen over i parodi, uten å markere det med tegnsetting eller avsnitt. Brigitte er ikke bare glad i dyr, men er også som et dyr, altså som naturen, en størrelse kvinner i all tid har blitt sammenlignet med. Brigitte sammenlignes med en ku (et parodisk bilde), som har ring i nesa (altså lett å kontrollere), men uten noe skjemmende brannmerke. Dette er et inkorporert språk om kvinnelighet som parodieres av den feministiske forfatteren. Det ser vi også ut i fra hvordan Brigitte er beskrevet andre steder i boka, hun er ikke så veik som dette språket skal ha det til. Slik bryter flere språk om samme karakter mot hverandre, de kontrasterer hverandre, går i dialog og parodierer. Dette er med på å åpne lesningen og gjøre karakterene mangefasettete, samtidig som forfatteren får fram sin intensjon i større grad enn om hun bare hadde skrevet den rett ut. Gerstl bruker dette grepet til å sette karakteren i et nytt lys og vise nye sider av henne. Hun kaster dermed også lys over den forventede litterære horisonten, og vekker leseren ved å komme med noe som egentlig ikke passer inn. Slik er hele Gerstls *Spielräume*

parodierende, komisk og dialogisk. Romanen fokuserer på språk som handling og spill, og spiller med andres tale slik det tjener den.

3 Kritikk av kjærlighetens språk - Elfriede Czurdas *Die Giftmörderinnen*

Die Giftmörderinnen (1991) av Elfriede Czurda er en fortelling om den unge kvinnen Else Rinx som sitter i fengsel for å ha myrdet sin ektemann med gift. Fra handlingens nåtidsplan i fengselet, tas vi med tilbake i tid og følger Elses historie. Romanen tematiserer i stor grad språket, og hevder at Elses ulykke består i at hun ikke kan uttrykke seg, og dermed overkjøres av andre. Else er fullstendig redusert til sin kropp, og blir dermed til stum natur. Dette fører til at hun ikke kan beskytte seg mot andres innsmigrende ord, og hun drukner i kjærlighetens språk. Historien tar utgangspunkt i en rettssalsrapport av den tyske forfatteren Alfred Döblin, *Die beiden Freundinnen und ihr Giftmord*, publisert i Berlin i 1924 i en serie kalt *Außenseiter der Gesellschaft. Die Verbrechen der Gegenwart*. Döblin er ellers mest kjent for romanen *Berlin Alexanderplatz* (1929). Czurdas *Die Giftmörderinnen* er også første bind i en planlagt trilogi kalt *Drei Doppelleben*, hvor bind to heter *Die Schläferin* og kom ut i 1997. Bind tre har ikke kommet ut enda, men har fått arbeidstittelen *Die Dichterinnen*. På tross av at det er 14 år siden forrige bok i trilogien kom ut, blir det tredje bindet fortsatt annonsert som en kommende utgivelse. I et intervju med undertegnede sa Czurda at den i all hovedsak er ferdigstilt, og at det mest er praktiske problemer som har hindret den fra å bli utgitt hittil. (Engelstad 2011).

Romanen omhandler vold i nære relasjoner og tematiserer den språklige diskursen rundt kjærligheten, noe som også er tilfellet i Elfriede Jelineks *Die Liebhaberinnen* (1975). Kort fortalt er handlingen at Else Rinx bor med sin ektemann Hans og hans mor i en liten leilighet. Svigermoren liker henne ikke, Else føler seg fanget innenfor hjemmets fire vegger, og det unge ekteparet krangler og er uvenner. Hans er voldelig, og han voldtar og slår Else. Over gata bor Elses bestevenninne Erika Runk med sin mor og ektemann Karl, som er mye bortreist. De to venninnene søker trøst i hverandre, innleder et forhold og konspirerer om å myrde sine ektemenn med rottegift. Erika er den som presser hardest på for det, men ender med å ikke forgifte sin mann. Else myrder derimot Hans, blir arrestert for det og havner i fengsel. Tidlig i boka får vi vite at hovedpersonen Else som andre kvinner har vokst opp med ukeblader, bøker, reklame og populærkultur som framholder kjærligheten som det viktigste i livet, og ekteskapet som kvinnens fullbyrdelse. Heller enn å stå for alt det positive kjærligheten postulerer å gjøre, viser Czurda at språket rundt og om kjærlighet lurar kvinner med på ødeleggende kontrakter. Framfor å sette dem fri, blir kjærligheten og ekteskapet et

fengsel de ikke evner å kritisere, fordi språket rundt disse størrelsene kun er bejaende. Dette beskriver Czurda på satirisk vis i kapittelet "Die Ehe", hvor fortelleren beretter entusiastisk og åpenbart ironisk om Elses ekteskap: "Endlich lebt Else. Else lebt! In der Ehe ist es so heiß wie im Liebes Roman. So eine Gatte bezahlt ein Haushalts Geld. Mit dem Haushalts Geld kauft Else die Welt." (Czurda 1991: 60). Elses liv har ikke begynt skikkelig før hun ble gift, det har hun lest i ukeblader og kjærlighetsromaner. Nå som hun er gift har hun endelig fått drømmelivet ved å bli forsørget, og har mulighet til å ta seg av hjemmet med husholdningspengene hun får av mannen. Den overdrevne entusiasmen er med på å understreke ironien heller enn gleden, og vi lærer hvor avhengig Else er av pengene som kommer fra ektemannen. I de fleste delene av boka og kapittelet leser vi også at Else er misfornøyd, mishandlet og ensom, og denne jublende feiringa av ekteskapet fortøner seg som en løgn hun forteller seg selv. Ironien skapes også med språklige grep, gjennom å dele ord som egentlig står sammenstilt på tysk (og norsk), som "Liebes Roman" og "Haushalts Geld". Dette gjør at leseren stopper opp ved ordene, tenker igjennom hva de betyr og hva de sammensatte ordene er bygget opp av. "Liebes Roman", kjærlighets roman, viser oss at "som i en kjærlighetsroman" ikke står for noe reelt eller godt, da roman er fiksjon, og klassiske kjærlighetsromaner er kjent for å være uvirkelige. Kjærligheten blir et overlevert og falskt bilde. Kjærlighetsromanen er en sjanger som kjennetegnes ved at kjærligheten er noe vakkert og nobelt, kritikk av kjærligheten har ikke noen plass i romanene Else leser, men kommer i den hvor hun selv er hovedperson. Det falske ved kjærlighetsdiskursen vises også når det blir fortalt mer om ekteskapet. Hvis Else ikke ønsker eller takler noe selv, blir det presentert som noe hun ikke har forstått skikkelig. Fortelleren er en allvitende tredjepersonsforteller som kjølig beskriver sine karakterer utenfra. I kapittelet "Die Ehe", rett etter bejaingen som nettopp ble sitert, blir Else voldtatt av ektemannen. Fortelleren påpeker at naturen har skrevet med usynlig blekk at Else må la det skje, også om hun ikke kan lese det selv: "Else fällt in ein Boudoir, in dem ein Hans verschlafen kann. Das ist ihre Bestimmung in der Natur. Das hat die Natur aufgeschrieben mit unsichtbarer Tinte, schwarz auf weiß. Auch wenn Else es manchmal nicht lesen kann." (Czurda 1991: 61). Det er altså naturgitt at Else skal være tilgjengelig for mannen sin, seksuelt og på andre måter. Det er en del av den kjærlighetsdiskursen Else har blitt oppdratt i, både samfunnet og hennes foreldre har lært henne at en kvinne tilhører sin mann.

3.1 "Wie ein Dichter spricht Hans, aber selten"

Die Giftmörderinnen åpner med at vi møter Else i fengsel etter at hun har myrdet sin mann Hans Rinx med rottegift. Else stirrer ut på den blå himmelen utenfor cella, hvor hun ser for seg at hennes avdøde mann befinner seg, og tenker over hvem som egentlig er fri. Slik hun ser det, er det på en måte endelig henne selv, da hun er fri fra de andre som alltid ville noe av henne: "Else ist frei von den andern, weil um sie herum eine Wand ist. Ein Bau Werk, durch das keine fremde Hand führt. In diesem Schicksal rührt kein Unbefugter mehr um. Kein scheuer Anlaß. Hans." (Czurda 1991: 10). Fra Elses nåtidige liv i fengselscella føres vi tilbake i tid, til da hun møtte Hans og historien om hvorfor hun havnet i fengsel.

Elfriede Czurda har i flere intervjuer framhevet at det er kjærlighet til språket, og makta i å beherske det, som er romanens hovedanliggende. I et intervju med tidsskriftet *Die Rampe*, hevder hun at Elses tragedie er knyttet nettopp til hennes vansker med å uttrykke seg: "*Die Giftmörderinnen* sind für mich ein Roman über die Liebe zur Sprache. Die spätere Mörderin verliebt sich in diesen Mann, der letztendlich ihr Verderben wird, weil er so schön spricht [...] Die Unfähigkeit zur Artikulation ist der Auslöser der Tragödie des Mordes." (Czurda, Neuer 2006: 15). Hans har språket i sin makt, mens Else ikke greier å uttrykke seg og dermed blir et lett offer. I *Die Giftmörderinnen* er Else så godt som stum, noe som passer hennes mann bra. Hans selv snakker som "en dikter", det vil si at han forfører sin kone med vakre, smektende kjærlighetserklæringer med romantiske metaforer: "Elsespatzschönbistdu wie ein Meer. Das glitzert. Das wiegt mich. Ich seh es in deinem Aug. Es wogt hin und her. Ich lieg am Grund in vollkommener Ruh." (Czurda 1991: 12). I sine kjærlighetserklæringer fører Hans et svært poetisk språk i tradisjonell, klisjémessig forstand, og et hovedtema i romanen er at et slikt språk kan være svikefullt og løgnaktig. Denne kjærlighetserklæringen ser for eksempel kanskje normal og hyggelig ut ved første øyekast, men er alt annet for Else. For den som står i sentrum for denne erklæringen er hovedsaklig Hans selv, ikke hans elskede Else. Han ser seg i henne, og fordi hun er så stille og føyelig blir hun den for ham passende "fullkomne ro", et hav som speiler ham. I forrige avsnitt så vi at Czurda delte ord som burde vært sammenstilt. Her trekker hun flere ord sammen, noe som vanskeliggjør lesningen, og gjør at språket oppleves voldsomt og voldelig. Ved å kalle henne spurv, Elsespurv, trekker Hans navnet hennes sammen med et lite dyr og naturen, og reduserer slik hennes egenverdi som individ. Dette ser vi for eksempel når "Hansderkanns" sammenligner Else med et hvitt ark han kan skrive på, noe som også har sterke seksuelle konnotasjoner:

Elespatzschönbistdu wie ein unschuldiges weißes Blatt Papier, auf dem ich das Wort bin. Du bist rund um mich herum in der ganzen Reinheit. Wie das Nichts bist du, das ich erst tilge, weil ich Wörter habe zum Hineintun ins Leere. Weil ich das Wort bin sozusagen. In mir bewegtem Rhythmus bist du die Pause, in der ich zuversichtlich jaunse. Elespatzwieschöndubist, mich dürstet nach dir. (Czurda 1991: 13)

Her går Hans parodisk langt, fra å sammenligne Else med renhet, til å si at ”du er som intet”, et intet Hans kan sende sine ord inn i. Sitatet har en forankring i virkeligheten, i klisjéfylte kjærlighetserklæringer fra mann til kvinne i filmer og bøker, men de overdrives og karikeres, noe som peker på det egentlige budskapet: At mannen snakker om seg selv også når han snakker om kvinnen, og at kjærlighet også har en egoistisk dimensjon. Disse ordene må altså tas med en klype salt, reflekteres over og svares på, men det greier ikke Else, som aldri har fått utvikle seg til et eget subjekt. Også i handlingens nåtid, i fengselscella, plages Else av ordene til Hans: ”So gehn die Wörter ein und aus bei Else. Ohne Tür. Ohne Anklopfen. Else hat keinen Riegel gegen die Wörter in ihrem Leib. Die wohnen mit ihr in der Zelle.” (Czurda 1991: 13). I *Die Giftmörderinnen* er det i større grad språket enn den fysiske volden som er problemet til Else. Eller sagt på en annen måte: Hans sitt språk er en del av den fysiske volden, den går inn i Elses kropp, som romanen hevder er alt hun har, siden hun selv er språkløs. Og når den fysiske volden har vært stor, er det språket Hans bruker for å holde på henne. Else greier å gjennomskue Hans og at han ofte snakker vakkert om søte dyr, som spurv eller kolibri, etter at han selv har oppført seg som et dyr av helt annet slag, men hun greier ikke stille noe opp mot det: ”So hat Hans mit Else gesprochen. Schöner als sie je gehört hat. Wie ein Dichter spricht Hans, aber selten. Sonst ist er schlimmer als das Tier, von dem er spricht. Davon sagt er gar nichts.” (Czurda 1991: 11). Dette forklarer mye av Elses selvhat og fortvilede situasjon, hvordan hun har blitt det svigermoren Frau Rinx kaller et ”taube Null”.

3.2 ”Ihr Ungeheuer mit Namen Hans!”

Det har blitt hevdet at personene i romanen er typer med få individuelle trekk.

Litteraturviteren Kathleen Thorpe skriver for eksempel i en artikkel: “In Czurda’s novel the characters are, in essence, types, as the names given to them indicate.” (Thorpe 1998: 177). Med navnene mener hun at Hans, Else, Erika og Karl er veldig vanlige, tyske navn. Jeg tror dette er en for enkel forklaring. Czurdas karakterer er ikke arketyper, til det blir vi for godt kjent med dem og ser at alle har sine beveggrunner. For eksempel er Frau Rinx en klassisk grusom svigermor, men også mer, fordi vi blir kjent med hennes følelse av å være tilsidesatt

og verdiløs etter at hun ble enke, som er hennes grunn til å være slem mot andre. Vi blir også på ubehagelig vis konfrontert med at hun fortsatt har en seksualitet, noe hun projiserer over på den eneste mannen hun har kontakt med, sin egen sønn. Det er selvfølgelig typisk at en karakter blir ekkel mot andre ved egen motgang, men jeg mener likevel at karakterene blir runde av denne årsaksforklaringen. Fortelleren er allvitende og formidler hva alle tenker, og gjennom det ser vi at de ikke er bare gode eller onde, men ofre for samfunnsforhold som gir få muligheter til å utfolde alt det de kunne vært. Slik blir Hans ikke bare et stillbilde av en voldelig og alkoholisert mann, han er også en mann som er brutt ned av samfunnets normer, av incestuøse krav fra sin egen mor og en mannsrolle som ikke åpner for å reagere på en kone han ikke forstår, annet enn ved ørefiker. Han minner om Erich i Elfriede Jelineks *Die Liebhaberinnen* (1975), arketypen på en dum og voldelig mann, bortsett fra nettopp denne kompleksiteten som er fraværende i Jelineks' roman, hvor karakterene er bevisst psykologiske.

Navnene har også flere betydninger ut over at de er vanlige. Else er temmelig likt Elli, som var navnet på den virkelige giftmorderen hun er inspirert av, samtidig som Else og Erika er ganske like navn, det samme er deres etternavn: Rinx og Runk. Dette er med på å vise at Else og Erika ligner hverandre, og at disse ekteskapene ikke er unike. Det skaper også en eventyraktig stemning, de liknende navnene med samme klang får fortellingen til å virke som en allegori over en ekteskapsberetning. I tillegg har Erika, Elses venninne som bor i et temmelig klaustrofobisk forhold til sin mor, samme navn som hovedpersonen i Jelineks *Die Klavierspielerin* fra 1983, som har et lignende tett og destruktivt forhold til moren hun bor med. Med bevisste alluderinger blir navnene dialogiske ord som spiller med en rekke tidligere tekster, og får karakterene til å tre fram på nye måter. Det er også lett å lese navnet Hans som en hilsen til den østerrikske etterkrigsforfatteren Ingeborg Bachmanns fortelling "Undine geht". I Bachmanns fortelling er navnet Hans navnet på alle menn. Fortellingen åpner med en anklage mot all verdens "Hanser": "Ihr Menschen! Ihr Ungeheuer! Ihr Ungeheuer mit Namen Hans! Mit diesem Namen, den ich nie vergessen kann." (Bachmann 2008: 253). Bachmanns tekst er klar og anklagende, og blir nesten morsom i alt alvoret når den retter så hard kritikk mot patriarkatet, kalt Hans: "Ja, diese Logik habe ich gelernt, daß einer Hans heißen muß, daß ihr alle so heißt, einer wie die andere, aber doch nur einer." (Bachmann 2008: 253). Undine anklager dem for å holde på med det som kan kalles mannlige sysler innenfor et patriarkalsk system: Næringsliv, politikk og å agere som hustyranner overfor kvinner og barn. Alle menn heter Hans, det er en logikk (stereotyp mannlig domene) Undine har lært, noe som kan

brukes som et argument for at Hans hos Czurda er en arketype. Jeg mener imidlertid at siden navnet inngår i et intertekstuell spill med blant andre Bachmann, unngår Hans nettopp denne skjebnen. Han er som all verdens Hanser', men har som sagt også sine beveggrunner og problemer som vi presenteres for, vi blir kjent med ham. Det er vanskeligere å komme inn på Else, da hun ikke har en egen stemme, men via den allvitende fortelleren som deler hennes tanker i et ironisk og distansert språk, får hun likevel komme til orde i romanen.⁹ Hun greier ikke å finne et eget språk før det er for sent, og ender opp som morder.

Die Giftmörderinnen hevder at samfunnet undertrykker kvinner, gjør det vanskelig for dem å uttrykke seg om sine meninger og ønsker, og at det i siste rekke er skadelig for begge kjønn. Romanen argumenterer for at samfunnsstrukturen er gal og patriarkalsk, og at forholdet mellom mann og kvinne kan føre til sakte mord, som Bachmann hevder i *Todesarten*, og som skjer i *Die Giftmörderinnen*. I en tekst fra 1973 skriver Bachmann at fascisme er det første som oppstår mellom mann og kvinne:

ich habe schon vorher darüber nachgedacht, wo fängt der Faschismus an. Er fängt nicht an mit den ersten Bomben, die geworfen werden [...] Er fängt an in Beziehungen zwischen Menschen. Der Faschismus ist das erste in der Beziehung zwischen einem Mann und einer Frau. (Bachmann 1983: 144).

Die Giftmörderinnen hevder det samme ved å understreke at Else tilhører Hans som en annen eiendel, tyranniseres av ham og at det regnes for normalt. Fascisme er et sterkt ord, men poenget er at den onde voldsspiralen Hans setter i gang, som ender med at Else svarer med mord, springer ut av hvordan ekteskapet, forholdet mellom mann og kvinne, er organisert i en borgerlig kontekst hvor mannen er den som har rett til å bestemme over sin kone, inkludert hennes kropp.

3.3 Meningsløs kommunikasjon

Else flykter i romanen fra et forhold og inn i et annet, fra ektemannen Hans til venninna Erika. Når kjærlighetsspråket til ektemannen ikke lever opp til forventningene, men utvikler seg til et helvete, forsøker Else å etablere et bedre kjærlighetsforhold sammen med venninna.

⁹ Dette er også et poeng hos germanisten Geoffrey C. Howes som i en artikkel skriver om Czurdas hovedpersoner i triologien *Drei Doppelleben*: "Czurda does not deprive them of their individuality, as some reviewers have charged, nor does she draft them into service for her own ideological purposes. Literature does not usurp their voices, but grants a voice where there was previously only the silence of death." (Howes 1999: 90)

Men selv om Erika står for en reell trøst og støtte, forsøker hun også å kontrollere Elses følelser, både ved å trekke henne til seg, og ved å roe henne ned når raseriet kunne vært positivt og ført til en reell endring. I fengselscella har Else mareritt om at Erika roper henne tilbake hver gang hun vil være alene: "Immer ruft Erika Else zurück. Zurück in Räume, wo es einen Schmerz gibt." (Czurda 1991: 37). I samme kapittel som marerittene i begynnelsen av boka, husker Else tilbake på hvordan Frau Runk, Erikas mor, kom og hentet henne hjem til dem en gang hun var trist. Hun måtte bli hentet fordi Elses svigermor, Frau Rinx, ikke lot henne gå ut alene. Else kan bare si at hun er klar til å ta sitt eget liv, et fortvilet utbrudd over sin situasjon, men straks hun er kommet hjem til Erika og moren, forsøker de å overbevise henne om at alt er bra. For å gjenopprette den borgerlige ro og orden, skjenker de i eggelikør og spør om det går bedre: "Ist es gut ist's gut jetzt? fragt Frau Runk. Sie gießt Likör ein. Ist es gut ist's gut jetzt? fragt Erika. Sie hält Else das Glas hin. Else schüttelt den Kopf. Else schweigt und schüttelt den Kopf. Die Tränen fließen aus den roten Augen der schweigenden Else." (Czurda 1991: 40). Else har det ikke bra, men tier og lar seg styre, språkløs og overgitt andre har hun ingen mulighet til å agere selv. Scenen er presentert som et mareritt hun har i cella, et av tusen minner som gjør Elses liv til et helvete på handlingens nåtidsplan. Det er ikke markert tydelig hvor handlingen bytter fra en tid til en annen, men i et avsnitt er Else på en tivolikarusell sammen med Erika, mens hun i det neste er i et lite rom og plages av tankene. Setningene som markerer at dette er et tilbakeblikk, handler om hvordan marerittene siver inn i cella, men ikke finner veien ut: "Der Alp Traum kann bei Tür und Fenster herein. Aber er findet nirgendwo hinaus. Mit unverrottbarem Plastik Faden ist er um Else gewickelt." (Czurda 1991: 38). Minnene om uretten som er gjort mot henne, og hvor vanskelig hun hadde det, gjør livet i fengselet til et mareritt, på tross av at hun endelig er fri for andre. Karusellen Else tenker tilbake på, er fra en lykkelig dag da hun og Erika og deres to kjærester, Hans og Karl, var på stevnemøte på tivoli og enda ikke gift. I retrospekt ser Else at også denne dagen var preget av det som skulle komme, da hun tenker: "Immer hat jemand oder etwas Else im Besitz" (Czurda 1991: 38). Hun har aldri vært fri, det er alltid noen eller noe som har villet kontrollere henne, og Hans og Erika var manipulerende fra begynnelsen av.

Else nærmer seg likevel et språk i begynnelsen av forholdet som utvikles med Erika. Dette språket er meningsløst, og dermed potensielt progressivt for Else som leter etter et eget språk. Med meningsløst mener jeg at tegnene ikke viser til noe i virkeligheten, Erika og Else snakker til hverandre slik barn gjør når de er i ferd med å lære et språk. De snakker også til hverandre på likefot, den ene kommer med et ord, den andre med et annet. Dette endrer seg

senere i forholdet: Jo mer destruktivt det blir, jo mer tar Erika over all snakking. Men i begynnelsen av forholdet, når også den lesbiske kjærligheten beskrives, er det begge som snakker. De kler av seg og legger seg i Erikas seng mens moren er ute, men det er en snakkescene som utspiller seg: "Hopfen Waffel, munkelt Else. Aorten Harfe, munkelt Erika. Hortensien Haube, munkelt Else. Aquamarin Kringel, munkelt Erika. Malachit Kufe, munkelt Else. So munkeln Erika und Else fort. So und anders." (Czurda 1991: 88-89). Munkeln kan oversettes med hviske og tiske, eller spre rykter, som vi så i innledningen påsto den østerrikske radiokanalen *FM4* at det ble "munklet" om de tre Elfriedene i litteraturkretser. Her betyr det at Else og Erika ligger og hvisker under dyna. Det vakre og meningsløse språket de finner opp, brytes snart av at Erika vil at de skal drepe ektemennene sine, og at Else skal gjøre den farlige jobben med det. Else vil gjerne snakke videre, men det er Erika lei av: "Du besorgst das Gift, sagt Erika. In der Apotheke. Komm Erika, sagt Else, wir munkeln ein wenig. Affenzähnen. Du gehst in die Apotheke und verlangst Ratten Gift, sagt Erika. Austernlenkrad, sagt Else. Ammerseeflugturbine." (Czurda 1991: 105). Som vi ser, lager Else stadig lengre ord, og setter flere ord sammen, som er mulig på tysk, selv om det ikke nødvendigvis gir mening. Ammerseeflugturbine er for eksempel grammatisk riktig, et ord satt sammen av "Ammersee" (en innsjø nord i Bayern) og "flyturbin". Semantisk gir den derimot ingen mening: Hva i all verden vil Else få fram med dette ordet? Ingenting, hun vil bare leke med språket og utforske det selv. Men den gryende utforskningen av språket knuses av Erika, som manipulerer og styrer Else stadig mer. Erika begynner å skrive brev, flere om dagen, hvor hun truer med å ta livet sitt om ikke Else beviser at hun elsker henne ved å underkaste seg. Giftmordet skal gjelde begges ektemenn, men Erika bryter sin del av avtalen, enda det er hennes idé og vilje som presses gjennom. Først når Else er alene i leiligheten etter Hans' død, agerer hun for første gang på egenhånd ved å stenge svigermoren ute og ødelegge alt som finnes. Giftmordet var også en egen og endelig handling, men den var presset fram og initiert av Erika. Når Else for første gang handler helt på egenhånd, er det ved å gjøre det hun har drømt om bestandig: å nekte og slippe andre inn til seg. Dette fører til at hun blir anmeldt til politiet og arrestert, noe Else trolig vet, men å slippe unna Erika og Frau Rinx, mennesker som konstant vil kontrollere henne, er det eneste hun ønsker. Etter å ha gjennomført et mord, tør hun endelig gjøre som hun selv vil.

3.4 "Wir Mütter Herzen"

På tross av at boka heter *Die Giftmörderinnen*, er det bare Else som ender med å myrde. Den andre personen tittelen henviser til er Erika, og Czurda har hevdet at bokas fire kvinner er de viktigste personene for henne. (Engelstad 2011). Else, Erika, Frau Runk og Frau Rinx er to generasjoner kvinner med et svært problematisk og destruktivt forhold seg i mellom.

Morskjærligheten er så godt som fraværende i *Die Giftmörderinnen*, selv om den tilsynelatende er der mellom Erika og moren. De er symbiotiske og mener som regel det samme, men nettopp det er et tegn på at Erika blir holdt i evig barndom av moren, som føler seg overflødig etter at datteren giftet seg og hun selv ble enke. Slik er Mutter Rinx og Mutter Runk portrettert temmelig likt: De er fanget i et samfunn som ikke anerkjenner at de har noen verdi, da de ikke lenger har noe å bidra med i en kapitalistisk økonomi. De er verken en del av arbeidsstokken eller de fruktbare kvinnene, og er derfor kun en belastning på familiene sine. Dette verditapet opplever de som uutholdelig, og de forsøker og holde på makta over familien ved å infantiliserer barn og svigerbarn. Vi ser hvordan begge enkene stadig forsøker å kontrollere husholdet de egentlig har gitt fra seg, Frau Rinx forsøker for eksempel å overta rollen som kone når Else en tid rømmer vekk fra huset. Da blir Hans sint for at moren behandler hans kone så dårlig og har kastet hennes favorittplante, en geranium, mens Frau Rinx forsøker å lede oppmerksomheten over på at hun har laget mat som i gamle dager: "Wo ist die Geranie, sagt Hans. Die Geranie, die Geranie, sagt Frau Rinx. Ich hab dir Reis Fleisch gemacht mit dick Paprika." (Czurda 1991: 44).

Den tyske litteraturviteren Theo Buck har i sin studie av den tyskspråklige, jødisk-rumenske forfatteren Paul Celan kalt *Muttersprache*, *Mördersprache* beskrevet problemene til den skrivende når morsmålet, det vil si ens eget språk, også er språket til dem som myrder sitt eget folk. (Buck 1993). Språket rommer samtidig den aller største kjærlighet (fra mor) og det aller største hatet (til de nazistiske morderne). Å jobbe med dette paradokset og forsøke likevel å bruke mordernes språk lyrisk, ble Celans hovedbeskjeftigelse. En parallell til dette finnes i den feministiske litteraturteorien med tanken om å skrive kjønnet. Morsmål er et kvinnemål som er potensielt frigjørende hos innflytelsesrike feministiske teoretikere som Luce Irigaray og Hélène Cixous (jamf. Cixous' begrep "Écriture féminine"), mens mordermålet Buck viser til, tenkes i en feministisk lesning parallelt som et mannemål - voldelig, hardt og undertrykkende. Cixous skriver i sitt kjente essay "Medusas latter" om det frie kvinnespråket: "Tekst, min kropp: gjennomløpt av syngende strømmer, lytt til meg, det er

ingen klebende, knugende «mor», det er den som rører seg, likeverdighetstemmen som påvirker deg, fyller brystet med trang til å komme til språket, som setter i gang *din* styrke”. (Cixous 2008: 274). Ved å sette mor i anførselstegn, gjør Cixous ordet til en metafor med positiv valør som står for kjærlighet, fødsel og kvinnefellesskap. Cixous bruker kroppsmetaforer som noe positivt, hun bejaer brystene fylt med ”hvitt blekk” og den fødende, sterke kvinnen. For Czurda er ikke morsmålet noe som rommer den største kjærlighet, hun viser at kvinner sosialiseres inn i et undertrykkende system av nettopp moren og morsmålet. Hun er dermed uenig med Cixous i at språket fra mor er en positiv kraft for kvinner, men vi kan likevel si at hun utforsker de to kjønnede språkene for å se om det kan være noe i Cixous’ påstand. Hovedpersonen Else Rinx er språkløs, og undertrykkes av mannens overkjørende og bestemte språk. Hun forsøker fortvilet å bygge opp et eget kvinnespråk med venninna Erika, både ved å tiske og hviske nonsens, og ved å kommunisere på andre måter enn muntlig tale. Hun og Erika har et eget språkkodesystem for hvordan geraniumen er plassert i Elses vindu, og de skriver brev. Men forsøkene er fåfengte, og Else overkjøres av menneskene rundt seg via språket, uansett hvilket. Erika skriver etter hvert kjærlighetsbrev i samme stil som Hans, og uten å sette punktum, slik at ordstrømmen blir voldsom og hun befester sin maktposisjon.

Å skrive kjønnet er ikke bare å utforske paradokset om morsmål og mannemål som samme språk, men likevel forskjellig, slik Czurda gjør innenfor romanens rammer. Hun utforsker dem, men kommer til at de i bunn og grunn er det samme. Det finnes imidlertid de som mener at forfattere skriver enten mannlig eller kvinnelig. De tre Elfriedene har blitt anklaget for å skrive kjønnet med mannlig fortegn, litteraturviteren Julia Neissl påstår for eksempel i en artikkel at Jelinek og Czurda skriver i et ”mannlig og voldelig språk”. (Neissl 2002). Deres østerrikske forfatterkollega Marlene Streeruwitz har også sagt at ”Jelinek skriver som en mann fordi hun ikke har barn”. (Halvorsen 2010: 210). Slik Celan måtte forholde seg til og utforske det at morsmål og mordermål var det samme, må feministiske forfattere altså forholde seg til at morsmålet er det samme som mannemålet, det vil si språket til det undertrykkende patriarkatet, samt ta stilling til om det finnes kvinnelige og mannlige skrivemåter. Er det snakk om to forskjellige språk, eller er forskjellen kun stilistisk? Og ligger det frigjøring i å tenke seg et *écriture féminine*, eller blir tanken om mannlig og kvinnelig skrift en sementering av normer? For Cixous er løsningen å forsøke og trekke det kvinnelige ut i et friere språk, en likeverdighetsstemme som er gjennomløpt av syngende strømmer. Czurda er ikke overbevist om at en slikt språk finnes, og jobber med problemstillingen ved å tematisere språket selv og gå direkte løs på det. Hun bryter språkets regler og vanskeliggjør

vår forståelse av det ved å dele ord som skulle stått sammen (Liebes Roman), og sette en rekke ord sammen som skulle vært delt. Fra Hans' munn blir både kjærlighetserklæringer som "Elsespatzschönbistdu" og utskjelling som "Losinsbettmitdirdustreunendesluder", satt sammen.¹⁰ Dette er med på å understreke det fortelleren påstår om at Else ikke kan beskytte seg mot ordene: "Else hat keinen Riegel gegen die Wörter in ihrem Leib." (Czurda 1991: 13). Språket er stilistisk, rytmisk og fullt av hindre, som orddelingen og sammenstillingen, og underlige metaforer. For eksempel sitter Frau Rinx på kjøkkenet og tenker på hva som er galt i leiligheten, og kommer fram til at det er Else. Det beskrives med flere språklige bilder: "Else ist der Fehler im Vers Fuß. Der Web Fehler in diesem Familien Gespinst" (Czurda 1991: 101). Romanen inneholder også muntlig språk skrevet rett ut, som av og til kan være vanskelig å få mening ut av. Else og Erikas nonsenshvisking er et eksempel, det består av ord som gir mening hver for seg, men ikke sammen, som "Austernlenkrad" (Czurda 1991: 105). Når Hans er full, er ordene skrevet ut snøvlete, og er vanskelige å lese: "Hhelse wleiwtooch Hhälsebitte wleiw wleiwdochda Helsewleiw Dhumuhßt weimirwleiw!" (Czurda 1991:101). Jeg mener at det som står her er "Else bleib doch, Else bitte bleib bleib doch da Else bleib du mußt bei mir bleiben." Det er ikke veldig vanskelig å se, hovedsakelig er b byttet ut med w, og bokstaven h er satt inn flere steder for å gi et "snøvlete" uttrykk. Det er effektivt for å stoppe opp lesningen og føre leserens fokus over på å tyde setningen. Slik må vi på lik linje med Else forholde oss til en full og voldelig mann som trygler om en ny sjanse, gjennom språket dras vi helt konkret inn i situasjonen.

Det er særlig språket til kjærlighetsromanene og damebladene som har oppdratt Else til målet om å bli en gift husmor, Czurda angriper og dissekerer. Det er et språk fra andre kvinner, men fullt av falske tegn, ikke frigjørende. Fra mødrene er det heller ingen solidaritet, i *Die Giftmörderinnen* er de undertrykkende på hver sin måte: svigermoren kjefter og smeller, mens Erikas mor roer ned alt opprør og sinne ved å si "nur ruhig Blut". Det er altså hos Czurda ikke snakk om at språket fra mor står for verken noe godt eller et alternativ. Mødrene Rinx og Runk er likevel fullt klar over forventningen som finnes til mødre om storsinn og godhet, og spiller det ut for å leve opp til samfunnets forventninger, og for å holde på makta over sine nærmeste ved å insistere på at de bare vil det beste. Et eksempel på det er i scenen

¹⁰ Dette tas enda lengre i Czurdas kortprosatext "Die Lecke Rede" som ble skrevet i 1991, samme år som *Die Giftmörderinnen*, men først ble utgitt i 2007. Historien ligner, da protagonisten Hannah knuses av Hakns ord og ego. Her blir vokalen e holdt gissel i størsteparten av fortellingen, noe som gjør det svært vanskelig å lese ordene, før alle de oppsamlede e'ene skrikes ut av Hannah i en lang rekke på slutten.

hvor Erikas mor går over til Else for å hente henne. Da møtes de to mødrene, og på tross av at de vil forskjellige ting (Mutter Rinx vil holde på Else, og Mutter Runk vil ha henne med over til seg og Erika), er de høflige mot hverandre, og forsikrer hverandre om at de er gode i kraft av å være mødre. Elses svigermor ser helst at hun ikke går, men kan ikke annet enn å la henne gjøre det, da fasaden av den gode mor må holdes oppe: "Aber ich bitte Sie, bittet sie Frau Rinx. Wir Mütter, versichert Frau Rinx. Wir Mütter Herzen selbstverständlich, Frau Runk." (Czurda 1991: 38). De korte setningene er vanskelige å lese fordi navnene er så like og det er vanskelig å se hvem som sier hva. Men det som skjer, er at Frau Runk påstår at Erika er syk og trenger venninna, og ber om at Else skal få bli med over. Frau Rinx svarer ikke annet enn at "Wir Mütter Herzen selbstverständlich", noe som betyr ja. De utveksler altså rene høflighetsklisjeer, og scenen blir ironisk når vi vet at Frau Rinx er alt annet enn en god mor. Det hun sier gir heller ikke grammatisk mening, men Czurda får fram meningen ved å bruke sterke signifikanter. På samme måte som Hans' ordkonstruksjoner, får setningen mening ved å være lite leservennlig, og dermed tvinge leseren til å tolke. Ordene er dialogiske og viser til flere betydninger på en gang.

Herzen med liten h, som verb, betyr på tysk ikke hjerter, men kjæle, omfavne eller kjærtegne. Her kunne det trolig blitt oversatt med "vi mødre elsker selvfølgelig", men det er ikke ordets egentlige betydning. Dessuten står det med stor H, og det betyr hjerter, altså substantivet i flertall. Ordet er også delt, som svært mange av substantivene i romanen, Mütterherzen, mødrehjerter, er et ord man på tysk bruker for å betegne morskjærighet eller mors spesielt store hjerte. Verken sammensatt eller delt gir ordene mening i denne sammenhengen, men vi forstår hva Frau Rinx vil, nemlig å henvise til den store kjærligheten de som mødre innehar. "Mütter Herzen" får en trippelbetydning både ved å leses slik det står, ved at leseren ser det for seg satt sammen til et ord med en annen betydning, og ved at vi ser at ingen av delene gir helt mening, men må tolkes av oss. Vi må forstå hjerte som et symbol på kjærlighet, og utsagnet om morskjærighet som et ja til at Else får besøke venninna. Det Frau Rinx gjør, er å spille på stereotypien "mødre er gode", ved å virke mild og si ja. Selv er hun derimot ikke god, da hun holder sin sønn i et incestuøst forhold, og plager sin svigerdatter så mye hun kan. Men heller enn å kritisere Frau Rinx direkte, er det igjen diskursen rundt kjærligheten og den gode moren romanen stiller spørsmålstegn ved. For hva er Frau Rinx' plass her i livet? Etter at hun ble enke har hun ikke lenger noen husholdning å være dronning i, hun kan fortsatt lage mat og vaske, men det er Elses jobb nå. Hennes er å holde seg i bakgrunnen og dø. Hun setter dermed all sin lit til sønnen, tidligere til ektemannen og faren.

Det er bare gjennom mennene i sitt liv hun kan få gjort noe som helst, de må oppfylle alle hennes ønsker: "Der Hans ist ihre [sic] Wünsche Gruft. Vor dem war der Vater von Hans das Familien Grab für die weiblichen Rinx Wünsche, davor der Pappa von Frau Rinx geborene Rappel." (Czurda 1991: 20). Dette er en kjent kvinneskjebne for hennes generasjon, Elfriede Jelinek forteller i filmen "Elfriede & Elfriede", et portrett av henne og Elfriede Gerstl av Hanna Laura Klar, at hennes egen og Gerstls mor var akkurat slik: smart og evnerik, men uten noen mulighet til å utfolde seg. Det gjorde at de, som Frau Rinx, levde fullstendig igjennom andre, noe vi her har sett at kan lede til en tyrannisk oppførsel. (Klar 2003).

Romankarakterene er grusomme mot hverandre fordi de er fanget i et system av vold og maktkamp. Den gamle 70-tallsparolen om kvinners doble undertrykking, under både kapitalismen og patriarkatet, tematiseres særlig i forholdet mellom Else og svigermoren. Begge er offer for disse mekanismene, men passive er de ikke, snarere utfører begge grusomme overgrep mot Hans og hverandre. Elfriede Czurdas kritikk av samfunnsforholdene fungerer subversivt ved sin behandling av språket og ironiske stilisering. Ved å bryte med de grammatikalske reglene og vri språket slik at leseren må stoppe opp og tolke teksten, får hun fram en flerfoldig mening som viser hvordan mennesker kan være grusomme i seg selv, og føle at de må leve opp til normer og forventninger som lukker dem inne.

3.5 Döblins beretning

Alfred Döblins rapport fra rettsaken mot virkelighetens Else, Elli Link, er slående lik Czurdas roman, med et stort unntak: språket. Döblin fordret av seg selv og sine skrivende kollegaer et kritisk, fortellende språk uten for mye stilisering: "Mehr Bericht, mehr Kritik, weniger «Stil», weniger Dekoration" (Meyer 2001: 88). Dette mantraet følger han i sin rettssalsrapport *Die beiden Freundinnen und ihr Giftmord*. Det som særlig slår leseren med Döblins beretning er hvor moderne den virker. Både forfatteren og tidsånden var influert av psykoanalysen og den generelle åpenheten som til en viss grad preget den unge Weimarrepublikken. Dette viser seg i rettsaken mot de unge kvinnene, der fire sakkyndige psykologer uttaler seg. Det at kvinnene, særlig Elli, selv har blitt mishandlet, tillegges vekt og straffeutmålingen blir mild. Denne dommen ble så siden åpent diskutert i aviser og tidsskrifter, ytringsfriheten virker reell (selv om bare utdannede mennesker deltar), og debatten preges av en vilje til å forstå, og å etterstrebe vitenskapelige og humanistiske idealer. Det finnes likevel en utbredt skepsis mot kvinner og teorier om livmorens påvirkning på dem i tekster Döblin siterer fra, men han har

selv et mer moderne syn. Teksten virker til tider like feministisk som Czurdas, om enn på en annen måte. Både Döblin og Czurda fortellinger handler om mennesker som faller inn i konvensjoner og roller som ødelegger dem. Det betyr ikke at Döblin og Czurda beskriver aktørene som arketyper, men vi får mer eller mindre subtile hint om et samfunn som produserer ulykkelige mennesker. Hos Döblin blir vi først presentert for Elli, en landsens jente som flytter til Berlin og arbeider som frisør, fram til hun rundt ett år senere blir gift med Herr Link, en syv år eldre mann som arbeider som snekker, slik hennes far også gjør. De flytter inn hos Links' mor, og begynner snart å krangle. Mor og sønn går i beina på hverandre, og moren plager sin nye svigerdatter. Ekteskapet og den trange leiligheten har kommet for brått på den 21 år gamle Elli. Hun trekker seg tilbake og vil ikke ha noe med sin mann å gjøre, han svarer med å gå ut og drikke seg full stadig oftere og bli voldelig. Tidlig i Döblins fortelling beskrives et "klassisk ekteskapelige helvete", da Elli merker at hun ikke som tidligere i livet har lov til å trekke seg unna ektemannen:

Sie hatte sich früher öfter mit Männern eingelassen. Jetzt drängte sich einer an sie, den sie nicht, belustigt oder ärgerlich, abschütteln konnte, wenn es zu viel wurde. Dieser verlangte etwas von ihr. Er hatte das Recht des Ehemanns für sich, und – die körperliche Berührung behagte ihr nicht. Sie erduldet sie, blieb stumm dabei. Es erregte sie in einer gar nicht angenehmen Weise. Sie zwang sich dazu, den Mann zu erdulden, da sie wußte, das ist so in der Ehe, aber ihr war lieber: es gebe so was nicht. Sie war zufrieden, wenn sie wieder allein lag. (Döblin 2001: 8)

Selv om det står at hun tidligere har vært sammen med menn, skriver Döblin at hun mest sannsynlig var jomfru før ekteskapet. Når hennes første møte med seksualiteten blir preget av vold og trusler, blir sex for henne noe hun må holde ut, noe som er med på å sette i gang en ond sirkel: Ektemannen blir sintere med avvisningene, hans vold øker, det samme gjør hennes hat. Döblin holder språket stramt og underspiller når han skriver "Es erregte sie in einer gar nicht angenehmen Weise", men han får fram mye misere likevel, særlig ved å gjenta at hun kun holder det ut, at ektemannen har retten og overtaket. Vi bør også merke oss at han skriver at hun forblir stum. Dette er en viktig del av fortellingen, at Elli Link ikke finner et språk for sine følelser og tanker, og det er gjort til det sentrale elementet hos Czurda. I *Die Giftmörderinnen* er voldtektene fra ektemannen ikke spredd ut i fortellingen som hos Döblin, men fortelles en gang i et språk mettet av verb og bilder. Vi kan se på det for å sammenligne:

Hans wirft sich auf Else. Wälzt sich auf ihr. Streckt sich unter sie. Schlägt ein Bein hoch reckt den Rücken renkt den Nacken kreist die Hüfte reißt das Maul auf tropft den Schweiß ab spreizt die Zehen leckt die Ohren nagt die Nase krallt die Griffel. Japst.

Stöhnt. Kreischt. Spuckt. Gruntzt. Quiekt. Lallt. Steckt in Else drückt sein Kreuz durch. Lauscht. Erstarrt. Verharrt steif in Else das ist irgend ein Befehl. (Czurda 1991: 33)

Dette avsnittet beskriver det samme som vi så hos Döblin: Else ligger i senga og lar ektemannen voldta henne, da hun anser det som noe hun må. Men ellers er de to avsnittene veldig forskjellige, Czurda lar en bestemt språklig strategi gå på bekostning av leservennligheten og det er vanskelig å henge med i det korte avsnittet. Heller enn å beskrive nøkternt hva som skjer, involverer Czurda leseren på en mer direkte måte: Ved å trekke fram kroppsdelar og -lyder, samt å holde oppe en intens og påtrengende rytme, blir leseren stilt overfor en slags språklig vold som ligner ektemannens voldshandlinger. Der Döblins språk er underspilt og subtilt, er Czurdas rått og direkte, setningene stykkes opp i biter på samme måte som Elses kropp.

Döblin er som Czurda opptatt av samfunnets rolle i tragedien. Selv om Herr Link er den voldelige overgriperen, forsøker Döblin å vise at ektemannen er fanget i en mannsrolle han ikke ønsker, at alt han vil er å komme tilbake til den flotte, korte tiden de var forlovet og lykkelige. Han sørger over sitt ulykkelige ekteskap: "Manchmal befiel ihn ein Schreck. Jammer kam über ihn, um sich, um Elli, um seine Ehe." (Döblin 2001: 11). Han tar grep for å bøte på det vonde livet de har fått, ved å flytte fra moren, og inn i en leilighet for bare han og Elli. Det hjelper ikke, og hun flykter hjem til sine foreldre. Ektemannen kommer for å hente henne, og mot Ellis vilje bestemmer faren at en kvinne tilhører sin mann, og sender henne tilbake med ham. Snart etter møter de et annet par, en arbeidskamerat av Herr Link, Herr Bende og hans kone Grete. De to kvinnene utvikler et tett vennskap, og Elli går til henne og mora hennes, som dette unge paret bor hos, for å søke trøst hver gang ektemannen har slått henne. De utvikler et intenst forhold, som både hos Döblin og Czurda beskrives som lesbisk. Det er likevel ikke et poeng som levnes mye oppmerksomhet hos noen av dem, og jeg tolker heller forholdets intense karakter som at de to kvinnene endelig har funnet noen å elske som lytter og trøster, framfor å oppføre seg brutalt og voldelig. Volden mot Elli øker stadig, og til slutt klarer Grete og moren og skaffe henne et rom for seg selv. Elli setter i gang en prosess for skilsmisse, men Link ønsker å få henne tilbake for en hver pris. Sammen med hennes far kommer han til hennes nye adresse med budskapet om at en kvinne tilhører sin ektemann, som også lover at alt skal bli annerledes. Hun flytter motvillig hjem igjen, og skilsmisseprosessen blir innstilt. Dessverre har ingenting endret seg: Mennene er fortsatt

brutale, kvinnene finner sammen i lidende vennskap, noe Döblin vakkert beskriver:

”Zwischen und nach den Brutalitäten der Männer, dem Abwehren ihrer tierischen Angriffe: diese Zartheit, dieses Einfühlen und Hinhören des einen auf den anderen.” (Döblin 2001: 22). Når tilstanden er så dårlig, må ting endre seg. Venninnene begynner å skrive brev, flere om dagen enda de ses ofte, og den store drømmen er å slippe ektemennene og kunne flytte sammen de tre: Elli, Grete og Gretes mor. Elli tror hun ikke lenger får lov til å skille seg, da myndighetene ikke vil tro henne etter at hun avbrøt forrige søknadsprosess. Ekteskapet blir enda verre, ektemannen angriper Elli med stakk og dolk, forsøker å ta sitt eget liv og truer Elli med at dersom hun blir gravid, vil han myrde barnet. Det er påfallende at i denne delen av fortellingen, ligner Döblins språk Czurda mer enn ellers. Den samme rytmen og råheten dukker opp, den samme vonde beskrivelsen av fornæring, som knyttes til det dyriske og ekle. Hos Döblin blir Elli plaget som et insekt: ”Die Frau mußte er unterkriegen, sie fühlen lassen, wer er war. Immer mehr, immer tiefer mußte er sie unterkriegen. Er hänselte sie wie ein Insekt.” (Döblin 2001: 34). Czurda trekker fram ektemannens hender som Else frykter på en lignende måte: ”Hat fünf schreckliche Finger zum Wühlen. Hat Finger, die bohren. Wie Maul Würfe. Wie Würmer.” (Czurda 1991: 32-33). Det er klart at Czurda har lest Döblins tekst, men hennes roman har en helt egen syntaks, språkstil og grammatikk. Likevel blir tekstene språklig likere når volden og det grusomme beskrives. Her trer det groteske fram som en underliggende kritikk av den patriarkalske diskursen: Det nedrige og kroppslige framheves, språket og menneskene degraderes.

Döblin fikk tilgang til brevene mellom Elli og Grete, og til Ellis fengselsdagbok hvor hun skrev ned sine drømmer, som han gjengir direkte. Drømmene handler om vold og den avdøde ektemannen, og er påfallende like drømmekapittelet i Bachmanns *Malina*, men ble altså skrevet nesten 50 år tidligere. Både Ellis fengselsdagbok og drømmekapittelet i *Malina* forteller om mareritt etter mareritt sett fra et kvinnelig perspektiv og med vold og lidelse som sentrale elementer. I en av Ellis drømmer, som Döblin gjengir direkte, får hun hodet knust og kroppen skåret opp: ”Hatte Termin. Meine Strafe wurde sehr hart. Als ich mir den Kopf zerbrach: wie endest du nun am leichtesten, kam eine Aufseherin und meinte: ich helfe ihnen. Nahm ein Messer und schnitt mir den Körper durch.” (Döblin 2001: 55-56). Både *Malina* og *Die Giftmörderinnen* kan se ut til å være inspirert av denne marerittvolden, tekstene har i hvert fall store likheter. I *Malina* blir hovedpersonen stadig jaget av sin far, som forsøker å skade og drepe henne. I en drøm føler hun det som om verden går under. Hun er som Elli på et slags sykehus og merker at hodet hennes har blitt barbert og fått metallplater: ”Es ist der

Weltuntergang, ein katastrophales Fallen ins Nichts, die Welt, in der ich wahsinnig bin, ist zu Ende, ich greife mir an den Kopf, wie so oft, erschrecke, den ich habe Metallplättchen auf dem abradierten Kopf und sehe mich erstaunt um." (Bachmann 1980: 185-86). Czurda lener seg tydelig på tekstforeleggene hos både Bachmann og Elli Link siter hos Döblin, når hun skriver ut Elses mareritt. Som hos de to andre er det en grusom vold som blir beskrevet:

Else ist gebrannt am ganzen Körper von einem fremden Fleisch. Gestanzt. Genagelt. Zugenäht. Wie Harpunen ist es in sie hineingeschossen. Wie Armbrust Pfeile hat es in ihr herum gewühlt. Hansderwolf. Hanshyäne. Als wollte er neue Öffnungen bohren in der Mantel ihrer Haut. Als wollte er diesen Mantel zerfetzen und selbst anzieh. (Czurda 1991: 15).

Kvinnene jages i drømme av menn som står dem nær og vil dem vondt, men mennene er ikke bare deres nærmeste, de står også som symboler på patriarkatet og dets trang til å underkue kvinners kropp, da handlingen er lagt til drømmer og er urealistisk. Det har likevel en realistisk virkning, man ser det grusomme for seg og blir grepet. Hos Bachmann og Elli Link er drømmene skrevet ut av en førstepersonsforteller, noe som skaper en nærhet. Czurda skriver i tredjeperson og går lengst i å stykke opp språket og skape distanse. Desperasjonen til hovedpersonen kommer likevel tydeligst fram hos henne, gjennom måten hun skaper en parallell til volden mot Else i det oppstykkede språket og de groteske bildene.

Enda Elli Link er den som ender opp med å myrde, viser Döblin en stor innlevelse i hennes situasjon, og strekker seg så langt som å si at ektemannen er den skyldige i sin egen død: "Es war im Grunde sein eigener Haßtrieb, der ihn später umbrachte." (Döblin 2001: 35). Etter mannens død, opplever Elli en kort og herlig tid som fri enke, men mange stiller spørsmålstegn ved den unge snekkerens død, og hans mor krever undersøkelser og obduksjon. Fort blir det avslørt at store mengder rottegift eller arsenikk (begge omtales) var dødsårsaken, Ellis' hus gjennomføres og brevene hun og Grete har sendt hverandre blir funnet. Det er alt som trengs av bevis, og Elli må innrømme udåden. Döblin bruker en del tid på rettssaken, hvor straffen ender opp som mild: Elli Link dømmes til fire år i fengsel og Grete Bende til et og et halvt år i tukthus. I rapporten fra rettsaken insisterer Döblin på at domstolen ikke er en middelaldersk inkvisitor, men består av moderne mennesker som ikke bare vil se på selve giftmordet, men også på hvordan en slik hendelse i det hele tatt kom i stand. De ønsker å gå lengre enn spørsmålet skyldig eller uskyldig: "Man war gar nicht mehr auf dem Gebiet des

»Schuldig-Unschuldig«, sondern auf einem anderen, auf einem schrecklich unsicheren, dem der Zusammenhänge, des Erkennens, Durchschauens.” (Döblin 2001: 71).

3.6 Kritikk av kjærlighetens språk

Roland Barthes skriver i *Fragmenter av kjærlighetens språk* (1977) at lengselen er viktig i all kjærlighet, også den som er oppfylt ved at de elskende har fått hverandre: ”I kjærlighetslengselen er det noe formålsløst som gir seg i vei; det er som om begjæret ikke var annet enn denne forblødningen. Dette er kjærlighetens tretthet: En utilfredsstilt sult, en gapende kjærlighet.” (Barthes 2000: 166). Kjærligheten er alltid en utilfredsstilt sult, hvor det oppstår et tomrom mellom krav og tilfredsstillelse. Hva som forventes av kjærligheten, hva den elskende ønsker å få ut av den, er aldri det samme som det kjærligheten manifesterer seg som fysisk. Mellom disse to størrelsene er det en spaltning, som stadig truer med å devaluere kjærligheten. Og det er her kjærlighetens språk kommer inn for Barthes, det uttrykker et begjær som stadig bommer og som aldri kan beskrive en entydig kjærlighet, men som likevel trengs. Tegnene for kjærlighet kan være falske, men nettopp derfor blir de så viktige, da det ikke finnes noe utenfor dem: ”Tegnene er ikke beviser, ettersom alle og enhver kan lage falske eller tvetydige tegn. Paradoksalt nok fører dette oss tilbake til språkets allmakt: Ettersom ingenting garanterer for språket, må jeg holde språket for den eneste og siste garanti”. (Barthes 2000: 238). Barthes mener altså at historien om kjærligheten og språket vi har rundt det, kan bestå av falske tegn. Den tyske litteraturviteren Sigrid Weigel skriver i ”Die Stimme der Medusa” (1987) om Barthes bok at den er skrevet av en elskende som har gjennomskuet ”spillet” i kjærligheten, men som likevel gjerne spiller videre. (Weigel 1987: 258). Dette er en god karakteristikk: Barthes har gjennomskuet det samme som Czurda, at kjærlighetens språk kan være falskt og fortelles med et narrativ som tilhører fiksjonen heller enn virkeligheten. Han hevder at kjærlighetsromanen er noe bedragersk som vi likevel tror på, men i motsetning til Czurda ser det ikke ut til at hans synes det er så problematisk:

Det finnes noe bedragersk i kjærlighetens tempus (dette bedraget kalles: kjærlighetsroman). Jeg tror (som alle andre) at kjærlighetstildragelsen er en «episode», utstyrt med en begynnelse (kjærlighet ved første blick) og en slutt (selvmord, oppbrudd, lunkenhet, tilbaketog, klosterliv, reise, osv.). (Barthes 2000: 123)

Kjærlighetsromanenes enkle kausalitet er et falskt narrativ om kjærligheten som så omkalfatrende at det er fantastisk fra dens begynnelse, *ved første blick*, til det hele får en tragisk slutt. Dette gjelder også for Hans og Else i *Die Giftmörderinnen*. De tror seg veldig forelsket i begynnelsen, og forholdet ender med at Else myrder Hans. Problemet er at forelskelsen i begynnelsen av forholdet var bygget på akkurat denne ”kjærlighetsromanløgnen”: Else lot seg forføre av Hans’ falske tegn, fordi hun selv ikke kjente noe annet språk for kjærligheten enn det bedragerske. Czurda har altså ikke skrevet en kjærlighetsroman, selv om narrativet, eller episoden som Barthes beskriver, er tilstede: Stormende begynnelse og slutt. Hva som mangler i Barthes beskrivelse av kjærlighetsforløpet, er imidlertid midten, som Aristoteles minner om at enhver fortelling har. Det er særlig i midtpartiet at Czurda avkler kjærlighetens språk.

Sigrid Weigel fører sin diskusjon med Roland Barthes ut i fra Bachmanns *Malina* og Elfriede Czurdas to tidlige romaner *Diotima oder Die Differenz des Glücks* (1982) og *Signora Julia* (1985). Hun hevder at Barthes hyller kjærlighetens språk og patos, på tross av at han har gjennomskuet det som potensielt falskt, mens Czurda åpner for tvil og kritikk: ”Während Barthes also in seiner Bejahung der Sprache der Liebe das Pathos und das Drama im Auge hat, versucht Czurda eine Geschichte zu erzählen und meldet dabei auch Zweifel und Kritik an jenen Momenten des Liebesdiskurses an“. (Weigel 1987: 257). Czurda forteller en mer helhetlig fortelling enn Barthes’ fragmenter, og har hele tiden med seg tvil og kritikk av kjærlighetsdiskursen. Fragmentene av kjærlighetens språk har Barthes i stor grad hentet fra andre, mannlige forfattere, og han lener seg mye på Goethes *Die Leiden des jungen Werthers*. Barthes lar seg beruse av de romantiske klisjeene, mens Czurda holder på et feministisk perspektiv som setter spørsmålstegn ved dem. I en kritisk lesning kan Werthers kjærlighet ligne den Hans har til Else: Kjærlighetsobjektet er heller en projisering av Werther enn en virkelig anerkjennelse av den andre. Czurdas fortellinger blir helt forskjellige fra Barthes’ fordi hun har fokuset på den tause kvinnen, og retter kritikk mot en kjærlighetsdiskurs som omfavner henne uten å gi henne en stemme. I *Die Giftmörderinnen* kan vi lese om hvordan Else beundrer Erika for å ha språket i sin makt og kunne skrive lange og vakre brev: ”Else bewundert Erika sehr. Was Erika alles kann und Weiß! In ihrem ganzen Leben hat Else nicht so viele Wörter gesagt.“ (Czurda 1991: 89). I fengselscella på slutten av fortellingen, men i åpningen av romanen, begynner Else endelig å skjønne hvordan hun har blitt lurt. Kjærlighetserklæringene fra Erika og Hans brenner seg til huden hennes, og det er særlig ordet *kjærlighet*, Liebe, som gjentas til det uutholdelige:

Tutet, das steckengebliebene Grammophon, Liebe Liebe Liebe Liebe. Unentwegt Liebe, die Rille. Dieses unterentwickelte weibliche Gedächtnis hat alles Vernünftige hinauskatapultiert. Es repetiert sich blöde an den Zwei Silben. Krücken der Obsession, die ein reißender Strom ist. Else kann gar nicht schwimmen! (Czurda 1991: 16).

Kjærligheten er som et hakk i plata for Else, et ord som gjentas og gjentas og får all fornuft til å kapitulere. De to stavelsene i ordet "Liebe" har virket forførerisk siden hun var en liten jente, og det bedragerske i kjærlighetens tempus, som Barthes har blitt bevisst, har hun ikke sett. Grunnen til det er at hun alltid har blitt redusert til sin kropp, både av samfunnsdiskursen og menn, og stadig har blitt sammenlignet med spurver og andre kvitrende små dyr, det har ikke vært meningen at hun skal tenke selv. Derfor opplever hun å drukne i ordstrømmen fra Hans og Erika, som kontrollerer henne med kjærlighetens språk, et språk hun ikke har mulighet til å avsløre. Else forblir språkløs, da hun er alene i fengselet og ikke kan snakke med noen når hun endelig ser ting klart. Men med romanen *Die Giftmörderinnen* gis hun likevel en stemme, og hennes historie fortelles i et avkledd og kritisk språk.

3.7 Karnevalisme og det groteske

Det Barthes ikke kan fange med sin bejaing av kjærlighetens språk, er altså at det ikke er like lett for alle å avsløre de falske tegnene, men likevel spille videre. I møte med Hans' kjærlighetserklæringer blir Else helt lam, og lar seg underkue helt til hun eksploderer og myrder. Jeg vil derfor avslutningsvis se på Bakhtins studier av karnevalet og det groteske, som en utfyllende lesning, og for å si hva det betyr at Else reduseres til kropp i Czurdas fortelling. Bakhtin legger vekt på at karnevalet var en del av folkekulturen som ga utløp for sinne, frustrasjon og latter ved å snu om på samfunnets rådende hierarkier for en periode som i følge ham kunne vare i over tre måneder. (Bakhtin 1969: 57). Her ble narren konge, kirken latterliggjort og synden feiret. Bakhtin hevder at mye av den folkelige festens tradisjoner har blitt tatt opp i litteraturen og lever videre der, og at latterkulturen har tjent på å være folkelig og utenfor den rådende ideologi:

Hele den rike folkelige latterkulturen i middelalderen levde og utviklet seg utenfor den offisielle sfærens høye ideologi og litteratur. Men nettopp takket være denne ikke-offisielle eksistens utmerket latterkulturen seg ved en eksepsjonell radikalisme, frihet og nådeløs nøkternhet. (Bakhtin 2008b: 43).

Bakhtin påstår at den folkelige latterkulturen snek seg inn i den høyverdige litteraturen i en

bestemt, avgrenset tidsperiode, hvor Rabelais, Cervantes, Shakespeare og Bocaccio var aktive. Latterkulturen ble bevart og videreført i deres litteratur, før en ny, alvorlig kultur som sendte latteren nedover i hierarkiet ble etablert. (Bakhtin 2008b: 44-45). Til sammenligning har det groteske utviklet seg inn i det moderne via to litterære linjer. Den ene er det modernistiske groteske, med røtter i romantikken, som kjennetegnes av surrealisme og ekspresjonisme. Den andre linja er det realistiske groteske, som har sitt opphav i folkekulturen og tradisjonene til den groteske realisme. Her nevner han forfattere som Thomas Mann, Bertolt Brecht og Pablo Neruda. (Bakhtin 1969: 24). Denne linja ser vi hos Jelinek og Czurda, mens Gerstl er mer surrealistisk. Alle tre benytter seg av et bredt, grotesk register for å få fram effekter i teksten. Kvinnene hos Jelinek og Czurda, for eksempel i *Die Klavierspielerin*, *Lust* og triologien *Drei Doppelleben*, framstår som nedverdige, fremmedgjorte og groteske kropp. Ofte framstilles en overskridende, gjerne voldelig, seksualitet, som vi får til gangs i *Die Giftmörderinnen*. Det profane og rene har stor plass i litteraturhistorien, men det groteske har vært en stadig sterkere understrøm, hevder Bakhtin, en viktig impuls på randsonen av både språket og samfunnet.

I middelalderen var fokuset på det verdslige, seksualiteten og fornyelsen med på å overvinne frykten for helvete og alt som var mer skremmende enn jorda: ”Etter å ha overvunnet frykten for mysteriet, for verden og makta, blottla middelalderens latter uten redsel sannheten om verden og om makta.” (Bakhtin 2008b: 70). At denne subversive funksjonen er blitt igjen i kunsten og litteraturen har Julia Kristeva vært opptatt av. I artikkelen ”Word, Dialogue and Novel” skriver hun om hvordan karnevalets diskurs bryter språkets regler, og også er en sosial protest mot den anerkjente kulturen: ”Carnavalesque discourse breaks through the laws of a language censored by grammar and semantics and, at the same time, is a social and political protest”. (Kristeva 1989: 36). Hun finner sine eksempler i kanonisert modernistisk litteratur, som James Joyce og Marcel Proust, og er lite opptatt av renessanselitteratur. Men dette er relevant for mange forfattere og epoker, og jeg mener at Bakhtins tanker om latterkulturen som en korreks på siden av den offisielle kulturen, også er relevant for lesningen av de tre Elfriedenes modernistiske og post-modernistiske litteratur. De skriver ikke utpreget morsomt i tradisjonell forstand, men benytter en ironisk og mørk humor som gjør at leseren lett setter latteren i halsen. Bakhtin skriver at latteren ikke avviser alvor, men utfyller det: ”Latteren renser alvor for dogmatisme, ensidighet, forbenethet, og for fanatisme og alt kategorisk.” (Bakhtin 2008b: 106). I *Die Giftmörderinnen* er beskrivelsen av hvordan Erika og mora hennes beroliger Else for eksempel både trist og

komisk.

Bakhtin gir også det groteske en slik positiv og korrigerende betydning. Det groteske henger sammen med det kroppslige, det overdrevne, ekle og jordiske. Han skriver at den groteske skikkelsen i kunsten følger andre grenser og regler enn de normative: "Die Grenzen zwischen Leib und Welt und zwischen Leib und Leib verlaufen in der grotesken Kunst ganz anders als in der klassischen oder naturalistischen." (Bachtin 1969: 15). Et viktig trekk ved den groteske kunsten er ifølge ham at visse kroppsdelene blir viktige, framfor en helhetlig framstilling. Det er særlig forgreininger og utvekster som har betydning, og de overdrives og karikeres. Den groteske kroppen er alltid i utvikling: "Er ist niemals fertig, niemals abgeschlossen. Es ist immer im Aufbau begriffen, im Erschaffenwerden. Und er baut und erschafft selbst den anderen Leib". (Bachtin 1969: 16). Siden den groteske kroppen er i stadig bevegelse, stadig skapende og i interaksjon med andre kropper, blir fallos og underlivet de viktigste groteske kroppsdelene for Bakhtin. Deretter følger, i synkende rekkefølge, magen, munnen og rumpa. Disse fire er knyttet til eksistensens skyggeside, i hvert fall sett fra et pietistisk synspunkt. Den groteske kroppen lever ut det Bakhtin kaller "die Akte des Körper-Dramas": Spise, drikke, utskilling av kroppsvesker og avføring, samt seksualiteten med dens link til alderdommen og det nye livet, svangerskap og fødsel. (Bachtin 1969: 17). Å fokusere på disse kroppsdelene er subversivt med tanke på å gjøre opprør mot pietisme og en rådende maktdiskurs som vil kontrollere folks kropper, men det kan også lett bekrefte en fallisk diskurs. Med sitt fokus på deler av kroppen og fallos som en positiv og skapende kraft, er det vanskelig for Bakhtin å se for seg at framhevinga av visse kroppsdelene kan være problematisk. Men mange feminister har vært opptatt av at det å stykke opp kvinnekroppen og fokusere kun på deler av den, har vært en undertrykkende strategi overfor kvinner i all tid. Reklame og massemedia benytter seg for eksempel i stor grad kun av deler av kvinnekroppen: Munn, bryst, underliv og rumpe etc. Dette gjør det enklere for menn å dominere, underkue og objektifisere kvinner - når helheten forsvinner, forsvinner også menneskeligheten. Czurda vrir derfor på den allerede forvridde, groteske kroppen. Else blir, som kvinner flest i patriarkatet, redusert til sin kropp, og er dermed utenfor språket, kun stum natur. Det kroppslige er definitivt knyttet til det overdrevne, ekle og jordiske i *Die Giftmörderinnen*, men har bare negativt fortegn.

Kapittel to, som kommer allerede på side åtte, heter "Der Körper", og beskriver hvordan Else føler seg fanget i, og redusert til, sin kropp. Kroppen beskrives med en rekke nedsettende og ekle metaforer som igjen kobler Else til dyr og naturen: "Else hat einen

Körper. Darüber kommt sie nie hinweg. In den wächst sie nie hinein. Nie tut sie ihre Gedanken in diesen grausigen Sack. Nie wieder faßt jemand nach diesem Fleisch Brett. Nach diesem Fisch Geruch Zentrum, das sich nach innen stülpt.” (Czurda 1991: 8). Vi ser at Else er svært ukomfortabel med kroppen sin, hun kommer verken vekk fra den, eller vokser skikkelig inn i den, og hun kan ikke tenke innenfor den. Utdraget er gjennomsyret av selvhat, redsel og de negative opplevelsene Else har hatt med seksualiteten. Gjennom ord som ”Fleisch Brett” og ”Fisch Geruch Zentrum” reduseres Else til kjøtt og underliv, menneskeverdet hviskes ut. Dette gjøres også allment, da det spilles på den gamle dikotomien om at menn er kultur og kvinner natur. Czurda skriver at menn har hjerne og tenker, mens kvinner kun er underliv og følelser. Det er eksemplifisert ved Hans og Else, men det står ”ein jeder Hans” og ”jede Else”, altså enhver Hans og Else, noe som kan leses som den vanlige beskrivelsen av alle nordmenn som ”Ola og Kari”. Den groteske kroppen er for ”jede Else” absolutt, da det understrekes at Elses underliv begynner rett under håret: ”Wo nämlich ein jeder Hans sein Gehirn hat, hat jede Else einen morastigen Sumpf, aus dem stinkende Gefühls Blasen steigen. Der Unter Leib jeder Else beginnt gleich unter den Haaren.” (Czurda 1991: 11). Fortelleren i *Die Giftmörderinnen* stykker altså opp Elses kropp slik den groteske diskursen fordrer, men bruker nedrige og umenneskelige metaforer på underlivet som ”Fisch Geruch Zentrum” (Czurda 1991: 8), framfor bejaende uttrykk som i latterkulturen. Et eksempel på dennes uttrykksmåte, finner vi i den kjente scenen i Gargantua av Rabelais, hvor Gargantua legger ut om hva han tørker seg i baken med. (Rabelais 2007: 187-90). På tross av at det blant annet er en katt som klører ham, er hele scenen lystig og obskøn, Gargantua er ikke redusert kun til rumpa, slik Else er til sin kvinnelighet og underliv, men tøyser i vei om sin egen kropp. Som feministisk forfatter er Czurda opptatt av å bryte språkets lover, og gjør det direkte med grammatikken, slik Kristeva nevner, men hun går også lengre. Som forfattere før henne bruker Czurda det groteske til å gjøre opprør mot den rådende maktdiskursen, men ved å vri den groteske kroppen ut av latterkulturen, kritiserer hun også det patriarkalske hierarkiet som det groteske kan være med på å innsette i sin ukritiske form. Else blir redusert til en kropp andre kan herse med og voldta, og Czurda viser med det hvordan kvinnekroppen utslettes i den groteske tradisjonen.

4 Dialogisk monolog – Elfriede Jelineks *Bambiland*

Elfriede Jelinek skrev på dramateksten *Bambiland* (2004), som omhandler 11. september, krigen i Irak og torturen i Abu Ghraib, samtidig som hendelsene utfoldet seg. Hun satte punktum rett før urpremieren på Bürgtheater i Wien i desember 2003, i regi av hennes nære venn, den kjente og radikale teaterregissøren Christoph Schlingensief. *Bambiland* er en slags monolog, framført av en vestlig stemme som ironisk og klagende forteller om krigens forløp og sin uskyld. Fortelleren virker fragmentert og forvirret, som om han eller hun er på en plass vedkomne ikke kjenner eller forstår. Stemmen kaller seg selv vekselvis jeg og vi. Andre omtales hele tiden, men stemmen henvender seg aldri til andre enn seg selv. Før selve teksten står en slags sceneanvisning i kursiv. Der skriver Jelinek at hun takker Aiskhylos og hans teatertekst *Perserne* (472 f.Kr.), underforstått at hun har den med i et intertekstuelte spill. Hun skriver óg at hun har med en pris Nietzsche, og at resten heller ikke kommer fra henne selv, men fra mediene. Mediespråket er det mest presente i *Bambiland*, og det er også lett å kjenne igjen både arkaiske formuleringer som minner om Aiskhylos, og storhetstanker som referer til Nietzsche. I tillegg er det mange referanser til Gud, guddommer og Bibelen, og det er klart at mye også kommer fra forfatteren Jelinek, som gjør mer enn bare å sette disse tekstelementene sammen. Teksten framstår som overlesset, fullpakket, retningsløs og full av spørsmål om motstanderen, som det virker umulig å forstå.

Det kan argumenters for at *Bambiland* har fortsatt med å utvikle seg som verk etter urpremieren. Med det mener jeg at Jelineks kritikk av vestlige myndigheter, anklager om meningsløse drap på sivile og utstrakt bruk av tortur, bare har blitt bekreftet siden hun selv slapp teksten fra seg. Avsløringer fra kilder som Wikileaks om den nå snart ti år gamle Irak-krigen, bekrefter langt på vei Jelineks anklager om en kynisk krigsmaskin som forsterket terrorismen heller enn å stoppe den. Beskrivelsen av høyteknologiske våpen har mye plass i *Bambiland*, og disse besjeles ofte. For eksempel møter vi en Tomahawkrakett som har landet på Al-Nasser-markedet i Bagdad og tatt sivile liv. Vi-stemmen er veldig misfornøyd, og forstår ikke hva som har skjedd. Den vil likevel ikke tvile på seg selv eller sin egen presisjon, heller på fienden, og spør hvordan raketten kunne være så dum:

Zweifel an der Präzisionsmunition der Armee? Nein, keine Zweifel an der Präzisionsmunition. Wir zweifeln eher am Gegner als an uns. Der ist nicht dort, wo

wir ihn vermutlich haben. [...] Das darf doch nicht wahr sein, daß die auf den Markt geflogen ist, diese Idiotin! (Jelinek 2004a: 30).

Stemmen til krigsherrene fraskriver seg slik alt ansvar: Fienden er ikke der han bør være, og den idiotiske Tomahawken har ikke gjort som den ble bedt om. Det er altså ikke okkupasjonsmakta som bærer skyld. Jelineks *Bambiland* presenterer hele tida Irak-krigen som et medieskapt simulakra, og har dermed klare forbindelser til filosofen Jean Baudrillards berømte essayer om Gulfkrigen som ikke fant sted. Disse forholder seg til den andre Gulfkrigen, ledet av den amerikanske presidenten George Bush, mens Jelineks tekst forholder seg til den tredje Gulfkrigen ledet av den amerikanske presidenten George W. Bush, førstnevntes sønn. Bare det er ganske absurd, og brukes av Jelinek til å vise hvordan historien gjentar seg uten at vi som mennesker ser ut til å komme framover. Denne opplysningskritikken, altså kritikk av tanken om at menneskeheten bare har gått framover i kunnskap og visdom siden opplysningstiden, utdypes særlig ved å legge Aiskhylos' tragedie *Perserne* til grunn, noe jeg skal komme tilbake til.

4.1 Krigen som ikke-hendelse

Jean Baudrillard har blitt voldsomt kritisert for essayene "The Gulf War will not take place", "The Gulf War: is it really taking place?" og "The Gulf War did not take place", som handler om Gulfkrigen fra 1990 til -91. Anklagene går ut på at dette er høydepunktet av postmodernistisk sludder, hvor alt er simulakra og ingenting virkelig. Forstår ikke Baudrillard at denne krigen forårsaket virkelige tap av menneskeliv? Den britiske filosofen Christopher Norris kaller for eksempel Baudrillards teser for absurde, og hevder de representerer "a 'postmodern' mood of widespread cynical acquiescence". (Norris 1992: 29). Men Baudrillards ønske er ikke å late som sivile tap ikke fant sted, men heller å kritisere medias dekning av denne første krigen som ble overført live fra slagmarken, samt vestens ideologiske overbygning. Som den australske filosofen Paul Patton skriver i sin introduksjon til essayene: "Baudrillard's argument in 'The Gulf War did not take place' is not that nothing took place, but rather that what took place was not a war." (Patton 1995: 17). Med dette viser han til den enormt skjeve fordelingen mellom de to partene og at utfallet på forhånd var gitt. Baudrillard skriver at det var som om den irakiske hæren var paralyisert: "It is as though the Iraqis were electrocuted, lobotomised, running towards the television journalist in order to surrender or

immobilised beside their tanks, not even demoralised: de-cerebralised, stupefied rather than defeated – can this be called a war?” (Baudrillard 1995: 67-68). Irakerne hadde ingenting å stille opp med, og det viser seg også på statistikken over dødsfall på begge sider. Det var ingen som innhentet nøyaktige tall, så antatt drepte irakiske militære er beregnet til mellom 8000 og 100 000, mens koalisjonsstyrken led et tap på rundt 300 mennesker (Encyclopædia Britannica 2012). Det viser til krigens irreale virkelighet, og de få tapene til de allierte styrkene ble paradoksalt nok et problem for dem, i følge Baudrillard:

The minimal losses of the coalition pose a serious problem, which never arose in any earlier war. The paltry number of deaths may be cause of self-congratulation, but nothing will prevent this figure being paltry. Strangely, a war without victims does not seem like a real war but rather the prefiguration of an experimental, blank war, or a war even more inhuman because it is without human losses. (Baudrillard 1995: 73)

Krigen framstår som umenneskelig fordi den ikke har noen tap på den ene siden, det er som om den ikke finner sted i virkeligheten, men er simulert som i et dataspill. Jelinek jobber litterært med de samme spørsmålene som Baudrillard: Krigens irreale virkelighet og TV-bildenes falskhet som pasifiserer og infantiliserer tilskueren. Baudrillards påstand om den andre Gulfkrigen, at resultatet forelå på forhånd og at ingenting endret seg, finnes også hos Jelinek. Krigens meningsløshet gjenspeiles i de mange gjentakende setningene som ikke utsier stort annet enn fortellerstemmens indignasjon og selvhevdelse. Ved å legge Nietzsche til grunn viser Jelinek til krigen som noe evig gjentakende, *die Wiederkehr des Immergleichen*. Det samme ser vi med Aiskhylos som forbilde: Nok en Gulfkrig med tragisk utfall, men uten at maktforholdet mellom øst og vest har endret seg eller blitt avgjort. I *Bambiland* er fienden, irakerne, blitt den absolutt andre, redusert til sin underholdningsverdi av overmakta. Vi er ikke interessert i en krig i egentlig forstand, alt vi vil er å bli underholdt, derfor gjør det ikke noe at krigen ikke er virkelig, men snarere en maktdemonstrasjon som stadig gjentar seg. Fortelleren påpeker at krigen alltid ser ut til å være i begynnelsen, kanskje fordi nye stadig begynner? ”Was macht der Krieg? Der ist immer noch näher am Anfang als am Ende.” (Jelinek 2004a: 22). Et eksempel Jelinek bruker for å beskrive Irak-krigens absurditet, er medienes rapportering om delfinene som deltok i krigen på koalisjonens side. Et trekk ved moderne medier er at de heller enn å formidle virkelige nyheter, er voldsomt opptatt av å skrive om kjendiser og dyr, med baktanke om at slike ufarlige saker selger. Jeg har ikke mulighet til å gå inn på mye medieteorier her, men det er et faktum at dyrene, det var særlig hunder og delfiner, som deltok i Irak-krigen fikk mye oppmerksomhet av vestlige medier.

Ved å skrive om vakre delfiner som svømmer rundt i farlig farvann og rydder det for miner, forsvinner de virkelige overgrepene som krigen sto for enda lenger vekk fra vår bevissthet. Vi fikk lese mye om Abu Ghraib-torturen og sivile tap, men også mye om delfinene Makai og Tacoma, noe som sauset hele krigen inn i nettopp det mediesimulakraet Baudrillard og Jelinek anklager det for å være. Det amerikanske nyhetsselskapet CBS publiserte for eksempel artikkelen "Navy Dolphins Go To War" den 26. mars 2003, med den flotte undertittelalliterasjonen: "Mine-Sniffing Marine Mammals Clear Mines". Åpningen av artikkelen er påfallende:

If President Bush's promise of massive humanitarian aid for the Iraqis is to materialize, the port of Umm Qasr in southern Iraq must be opened for safe travel. And if the harbor, which was mined by the Iraqis to hamper a U.S. invasion, is opened, it will be due in no small measure to a pair of bottle-nosed Atlantic dolphins. (Neal 2003)

Vi ser at amerikanske medier i begynnelsen av krigen omtaler USAs oppdrag som "massiv humanitær bistand", som blir hindret av miner Irak har lagt ut for å forsvare seg. Heldigvis kan altså et par delfiner bistå for å rette på det. Men når "våre" delfiner får mer oppmerksomhet enn "den andres" sivile ofre, blir fremmedgjøringen total. Jelineks dekning av delfinene er hentet fra mediene, men tipper som resten av teksten over i parodi:

In den Schaumwipfeln des Seehains unsere zwei lieben zahmen Delphine, ja, bei Tieren erholt man sich doch immer wieder. Man muß sie nur anschauen und ist schon erholt von sich selbst. Flipper ist unser Freund, lustig wirds immer, wenn er erscheint. Spaß will er machen, seine Tricks, er bringt uns Stunden des Glücks, und wenn er wieder mal eine Mine gefunden hat, dann sind unsere Mienen auch wieder froh (Jelinek 2003: 32).

Her referer Jelinek til delfinene som vi kjenner dem fra populærkulturen, flotte dyr som gjør triks for menneskene og dermed gjør oss gladere. Hun kaller delfinene "Flipper", som stammer fra en kjent TV-serie om delfinen Flipper laget på 60-tallet, og leker med dobbelbetydningen av ordet miner: Ingen sure miner når delfinen finner miner. Senere i teksten forsøker fortellerstemmen å si noe viktig, men blir distraheret av delfinen som ikke tar hensyn til det:

Erst einmal Frage: Meinen Sie, diese Religion ist es überhaupt wert, daß man so um sie kämpft? Jetzt, wo es mir so wichtig ist zu sprechen, kommt der Delphin schon wieder daher und lenkt mich ab, was Tiere bei mir immer schaffen, sogar wenn ich

grad die Bande der Liebe und Moral mit einem einzigen Ruck sprengen möchte. Egal was ich möchte, die Tiere nehmen keine Rücksicht darauf. (Jelinek 2003: 72).

Fortellerstemmen er endelig inne på noe viktig om religion og krig, er religionen verdt å kjempe for?, men blir distraheret. Vi får anta at det er snakk om islam, siden den vestlige fortellerstemmen henvender seg til en annen, men Gud var også et viktig argument for den kristne, amerikanske okkupasjonsmakta. Stemmen forteller at dyr alltid greier å distrahere han eller henne, og det er nettopp derfor mediene skriver om disse delfinene, for å distrahere oss fra det som egentlig skjer under krigshandlingene. Fortelleren hevder sin uskyld, det er delfinen som ikke tar hensyn, og dermed er den skyld i at ingen innsikt ble vunnet denne gangen heller. Ved å distrahere verdensopinionen med blant annet delfiner, slik delfinen her distraherer fortellerstemmen, greide mediene å gjøre Irak-krigen til triviell underholdning. Selv om tortur ble avslørt, ble praksis ikke endret. Og selv om grunnlaget for krigen, at Irak skjulte masseødelegglesesvåpen, viste seg å være løgn, førte det ikke til krigsstopp eller sanksjoner. Hva Baudrillard skriver om den andre Gulfkrigen, har fortsatt relevans: "this war is not a war, but this is compensated for by the fact that information is not information either. Thus everything is in order." (Baudrillard 1995: 81). Hvordan Jelinek utforsker og utfordrer dette språklig skal jeg komme tilbake til, men først skal jeg se litt på Jelineks andre tekstgrunnlag, *Perseus* av Aiskhylos, hvor vi finner noen oppsiktsvekkende paralleller og kontraster. Jeg støtter meg på samme oversettelse som Jelinek, den tyske til Oskar Werner.

4.2 Først som (gresk) tragedie, siden som farse

Jelinek har lagt *Perseus* av den greske tragediedikteren Aiskhylos til grunn for sin dramatiske tekst om Irak-krigen, og det er ved først blikk påfallende hvor like krigene som beskrives i denne greske tragedien er, sammenlignet med de to Gulfkrigene på 90- og 00-tallet. For det første utspiller de seg i samme region, og begge er et slag mellom øst og vest, selv om det er greit å huske at perseus hovedsakelig befinner seg i Iran, ikke Irak. Men det engelske navnet på den andre Gulfkrigen (1990-91) er "The Persian Gulf War" (Encyclopædia Britannica 2012). Også hos Aiskhylos er det to kriger: Den første krigen som alt er tilbakelagt når handlingen begynner, ble ledet av kong Dareios og har gått greit, men sønnen Xerxes føler farens hærtog ikke kom langt nok, og leder en ny krig mot Athenene. Sønnen lider et mye større nederlag enn faren, og blir anklaget for hybris og uvett av sin far

(som er død, men blir kalt tilbake fra underverden). Parallellen til Gulfkrigene og far og sønn Bush er så stor at man blir usikker på skillet mellom litteratur og historie. Den amerikanske presidenten George Bush ledet den korte Gulfkrigen fra 1990-91 til en ganske klar seier, men hans sønn George W. Bush tok opp igjen krigen i 2003 da han var president, og denne ble lengre, uklar og mer ydmykende for en okkupasjonsmakt som aldri nådde sine mål. Visstnok hadde Xerxes den militært sett absolutt overlegne hæren, men førte den likevel til tap, noe man kan si også ligner Bush juniors ydmykelse. Like fullt: Både hos Aiskhylos og Jelinek lider Østen et knusende nederlag (det må sies selv om koalisjonsstyrkene ikke vant slik de hadde tenkt), og vi får fortellingen om dette levert fra vesten i begge tilfeller: Fra grekeren Aiskhylos, og fra vestlige medier og Jelinek. Men her slutter også likhetene, for kontrasten til hvordan den andre, tapende side framstilles, kunne ikke vært større.

Perserne er den eldste dramatiske teksten som er bevart, og er den eneste greske tragedien som baserer seg på en virkelig hendelse: Slaget om Salamis i år 480 f.Kr. Aiskhylos skrev *Perserne* etter selv å ha kjempet i denne krigen på grekernes side. (Aischylos 1959: 677). Men på tross av at Aiskhylos selv kjempet for den seirende parten, er hele tragedien sett fra persernes synspunkt, og handlingen utspiller seg i deres hovedstad, langt unna slagmarken. Her møter vi et kor som får beskjed av et sendebud om nederlaget, og handlingen er hovedsakelig en klagesang (elegi) over alle menn som har mistet livet og hva som vil skje med riket nå. Vi møter den sørgende dronningmoren Atossa, som sammen med koret framkaller den døde kong Dareios for å be om råd. Han spør og graver om hva som skjedde, og klager høylytt over sin sønns hybris, før han vender tilbake til underverden. På slutten av stykket vender Xerxes selv hjem, som eneste overlevende, og slutter seg til korets klage: ”O ach, o ach! Persiens Land – ich tret’s in Not! Weh weh, weh weh – durch Dreirurder – Weh weh, weh weh – kriegsschiffe – all’ in den Tod!” (Aischylos 1959: 327).

Vi føler med perserne i deres store nød, og får i detalj vite hvor mange som døde, hvor hardt det var på slagmarken, hvordan de ble lurt av grekerne og hvor mange kvinner som nå har mistet sine ektemenn. Spoler vi så nesten 2500 år fram i tid, og ser hvordan USAs ”koalisjon av frivillige” behandlet fienden i Irak-krigen, for eksempel i Abu Ghraib, sitter vi igjen med et helt annet bilde. Grekerne i *Perserne* skånet ikke perserhæren, de lurte dem med et falsk sendebud, og slo til i et sjøslag på svært nådeløst vist. Et sendebud beskriver det slik til dronning Atossa: ”Denn wisse wohl, daß niemals noch an *einem* Tag/ Solch eine zahllos große Menge Menschen starb.” (Aischylos 1959: 287). På tross av dette er fortsatt slaget om

Salamis en ren krig i den forstand at vi har to hærer i kamp, ikke en koalisjonsstyrke som bomber et land uten særlig kontakt med fiendehæren. Torturhendelsene under Irak-krigen er også fraværende i *Perserne*. Men viktigst er det at framstillinga av fienden, de andre, er så fundamental forskjellig. Hos Aischylos får vi møte sørgende, tapre mennesker som vi gjennom stykket får stor medfølelse for. Perserne er ikke dårlige tapere ved å anklage grekerne for feighet, men sørger over Xerxes uvett og at gudene ikke var på deres side. Jelinek har selv trukket dette fram i et intervju, hvor hun framhever Aischylos' evne til å la motstanderen "leve" videre:

Es wird nicht aus den *Persern* des Aischylos zitiert, um das Große, imperialistische von Eroberung zu vergötzen, sondern um ein Beispiel in der Literatur zu finden, in dem der Kriegsgegner nicht verachtet, vernichtet, ausgelöscht wird, sondern in dem seine Taten Wertschätzung erfahren (also der Gegner nicht einfach Dreck, Abschaum ist); und zwar nicht, um die Taten des Siegers noch größer und heldenhafter erscheinen zu lassen, sondern um, nur mit den Mitteln der Sprache, den Gegner im Krieg "leben" zu lassen, auch wenn man ihn tötet, sozusagen etwas Benennbares aus dem Gegner zu machen, anstatt ihn auszuradieren. (Jelinek sitert i Beuker 2006: 64).

Jelinek siterer fra Aiskhylos fordi hun mener det er et eksempel på krigslitteratur som levner fienden menneskelighet og gir ham en stemme. Dette blir en grell kontrast til okkupasjonsmakta i Irak-krigen, som i stor grad forsøkte nettopp å frata irakerne menneskelighet, blant annet ved å ydmyke dem i Abu Ghraib og omtale dem som "sandnegre". Dette uttrykket går igjen i *Bambiland*, og er (i hvert fall) en uttalelse fra en amerikansk senioroffiser, gjengitt i boka *Cobra II*: "The only thing these sand niggers understand is force and I'm about to introduce them to it." (Bacevich 2006). Ved å frata irakerne menneskelighet og framstille dem som mindre siviliserte, dumme og ute av stand til å forstå sitt eget beste, blir det selvfølgelig lettere å legitimere en krig som er igangsatt på løgner. Og mediene spilte velvillig med. Der koret i *Perserne* klager ut sin nød over en tapt hær og falne krigere, klager stemmen i *Bambiland* over trivialiteter som at delfinene distraherer, ingen forstår dem og at fienden ikke ønsker deres fantastiske frigjøring. Historien har nok engang gjentatt seg og blitt en farse.

4.3 Bambi i krigssonen

At Jelinek har gitt stykket tittelen *Bambiland*, har mye å gjøre med Baudrillards kjente Disneylandanalogi som han legger fram i *Simulacra and Simulation*. Her er tesen at verden ikke lenger er ”virkelig”, men ”hypervirkelig”. Vi greier ikke lenger å skille mellom virkelighet og simulakra, for det finnes ikke lenger et slikt skille. For Platon var simulakra en kopi av en kopi, laget for å få folk til å tro at kopien var virkelig. Baudrillard og andre postmoderne tenkere hevder i stedet at simulakra er en type kopier og forestillinger som produseres for å dekke over det faktum at det ikke finnes noe ekte, sant eller virkelig. Han skriver at Disneyland er et slikt simulakra: ”Disneyland exists in order to hide that it is the ”real” country, all of ”real” America that *is* Disneyland (a bit like prisons are there to hide that it is the social in its entirety, in its banal omnipresence, that is carceral).” (Baudrillard 1994: 12). Denne typen påstand om at ”verden er det virkelige fengselet”, kan virke ekstrem. I tradisjon fra Adorno og Frankfurterskolen er det et pessimistisk syn på den vestlige verden, og på kulturindustrien som produserer standardisert underholdning som brukes til å manipulere samfunnet til passivitet. Siden Baudrillard skrev boka i 1981, er det likevel mye som tyder på at verden har gått i en stadig mer ”hypervirkelig” retning. Internett og sosiale medier har kommet inn og gjort mye av kommunikasjonen mellom mennesker digital og fjern fra faktiske hendelser, informasjonen vi kan finne er uendelig, men fragmentarisk. Det er vanskelig å komme til noen kjerne og finne et område hvor siste ord er sagt eller kan sies. Har så Jelinek kalt stykket *Bambiland* fordi USA er Disneyland? Hvorfor Bambi?

Jelinekforskeren Bärbel Lücke mener at historien om Bambi passer perfekt for Irak-krigen: ”Bei Jelinek wird das Baudrillard’sche Disneyland zum Bambiland, weil sie die Komponente sowohl ökonomischer als auch religiös-rationaler Motiviertheit des Kreiges in der Metapher von Disney-«Bambi» zusammenfast.” (Lücke 2004: 242). Hun forklarer ikke dette nærmere, og jeg er uenig i at Disneys *Bambi* umiddelbart er en metafor som sammenfatter krigens indre logikk eller motiver. *Bambi* fra 1942 er en av Disneykonsernets aller mest kjente og elskede barnefilmer, særlig kjent for at den utsetter barn for en sterk opplevelse: moren til Bambis’ død. Filmen handler om søte dyr i en skog, rådyr, harer og så videre, og har et enkelt plot som passer inn i Propps eventyrmodell. Vi følger heltens vei mot modning hvor han settes på en prøve og møter motstanderen til kamp, før han gifter seg og bestiger tronen som skogens prins. Motstanderen er et annet rådyr, ikke jegerne som representerer den andre. Lücke mener kanskje at denne enkle fortellingen hvor de gode vinner

til slutt minner om Vestens totale overmakt og seier, og at framstillinga i vestlige medier av krigen som et seierstog er mediert som en barnefilm. Hun har i hvert fall rett i at Disney-Bambi er en enkel metafor, men da bør det nevnes at filmkonsernets Bambi ikke er den originale. Fortellingen om Bambi ble opprinnelig skrevet av den jødiske forfatteren Felix Salten, og kom ut i 1923 under tittelen: *Bambi. Eine Lebensgeschichte aus dem Walde*. Denne fortellingen er i større grad en metafor for trusselen fra den andre, og stiller mer komplekse spørsmål enn Disney. Hos Salten er dyrene i skogen under konstant trussel fra en eneste figur, en navnløs "han", som utgjør en dødelig fare for alle. Denne Andre opptrer bevæpnet, men viser også tegn på svakhet. Bambis kjæreste verdsetter ikke faren, setter seg selv i en ubeskyttet situasjon og blir skutt. Bambi selv lærer av mange prøvelser og blir vokter for rådyrflokken, som sin far. (Salten 1930). Hos Disney er fortellingen mer lukket om hovedpersonene, og barnets urangst i følge psykoanalysen, morens død, blir gjort til det sentrale temaet. Det finnes altså en mye mer politisk undertone i boka om Bambi, og fortellingen har blitt lest som en advarsel mot å ta for lett på trusselen fra den voksende antisemittismen. I 1933 solgte Salten filmrettighetene til Bambi, samme år ble han avsatt som president av den østerrikske PEN-klubben fordi han var jøde.

Jelineks tittel *Bambiland* spiller både på Baudrillards Disneyland og hans kritikk av infantilsamfunnet, og på Bambimytten fra bok og film. Men tittelen har også en mer direkte inspirasjon. Bambiland er ikke bare et abstrakt navn, men også en fornøylespark, som Disneyland, i den serbiske byen Požarevac, Slobodan Milošević' fødeby. Bambiland åpnet sommeren år 2000 og ble bygget av diktatorens da 26 år gamle sønn, Marko Milošević. (Haß 2010: 244). Da faren måtte gå av som president 5. oktober samme år, flyktet Marko til Russland for å unngå straffeforfølgelse. Bambiland ble stengt av en mobb få måneder etter åpningen, og står nå igjen som et monument over korrupsjonen i landet. Jelinek fulgte opp teksten *Bambiland* med tre monologer sammenfattet som *Babel*. Dette er ikke bare tittelen på et bibelsk tårn, men også en avis som ble utgitt av Uday Hussein, Saddam Husseins sønn. (Katulis 2004: 19). Jelinek holder seg altså til navn fra virkeligheten, til fedre og sønner (slik vi så det hos Aiskhylos og far og sønn Bush), til forbrytere og diktatorer og til deres sysler med underholdning. Å knytte an til en faktisk fornøylespark, er også å knytte seg sterkere til Baudrillard. Det finnes en grusom ironi, og noe veldig postmoderne, i at nettopp den korruperte, forbryterske diktatorsønnen Marko Milošević bygger en *fornøylespark* med et infantilt navn. Jelineks tittel kritiserer ikke bare et mediestyrt samfunn som lever for underholdning og konsum. Ved å vise til serbiske Bambiland, peker hun på hvordan politiske forbrytelser

direkte kobles sammen med Disneyland og andre virkelighetsfjerne steder. Ledere i land med store forskjeller og nød, bruker ofte heller penger på store luksusprosjekter og rekreasjonssteder framfor å omfordele ressurser. Luksus og virkelighetsflukt for elitene kobles med stor satsning på det militære, og slik blir tittelen *Bambiland* ikke bare et bilde på digresjon og adspredelse fra virkeligheten, men også noe som peker på virkeligheten.

Flere filosofer, blant andre Slavoj Žižek, har påpekt at etterkrigstiden, og særlig fra slutten av det tyvende århundre, er preget av en postpolitisk tilstand hvor det å nyte nærmest har blitt et påbud. Vi har gått fra en kristen kultur hvor det å ikke begjære sin neste var et av ti bud, til å leve under et paradigme som fordrer nettopp uhindret begjær. Litteraturviteren Ulrike Haß knytter dette opp mot Tysklands ”Stunde Null”, nazistregimets overgivelse den 8. mai 1945, i sin lesning av *Bambiland*. Etter dette fulgte en fortielse av forbrytelsene og de døde, da de levende ønsket å gå videre. Haß kaller dette en fortielsesblokk ”von dem ausgehend eine ungeheuere Trivialisierung und Infantilisierung des öffentlichen Bewusstseins Datiert.” (Haß 2010: 247). Ved å så lenge fortie krigens faktiske lidelser, har det offentlige rommet blitt trivielt og barnslig. Bildene fra Abu Ghraib, som Jelinek særlig tar opp i *Babel*, viser at skillelinjene mellom tortur og lidelse på den ene siden, og moro og underholdning på den andre, viskes ut. Politiske forbrytelser og Disneyland forenes fordi den offentlige bevisstheten ikke kan skille mellom krig og underholdning, mediene byr oss å leve under befal fra id: Nyt! Svart/hvitt-medieringen Jelinek kritiserer mediene for å trekke opp passer godt inn i dette: Vi, de gode, kommer med massiv humanitær hjelp til disse dumme sandnegrene som ikke vet sitt eget beste. Og som hos Disney er de søte dyrene de virkelige heltene, delfinene Makai og Tacoma¹¹.

4.4 “Ich sag ja immer dasselbe”

I *Perserne* av Aiskhylos beskriver koret hærens avgang slik: ”Schon hindurchdrang ja des Kornherrn jeder Stadt sturmdrohndes Krigesheer zu dem Nachbarn” (Aischylos 1959: 265). *Bambiland* av Elfriede Jelinek åpner med linknende klang: ”Schon durchdring schon dringt hindurch die Sonne, erster Bot des Leids, zu dem Herrn wie heißt er nur, jeder weiß, wie er

¹¹ Nok en ironisk vri på dette er rapportene om at Tacoma fort deserterte fra oppdraget. Kanskje er dyrene smartere enn menneskene i virkeligheten også, akkurat som i Disneys’ *Bambi*? Se artikkelen “Mine-Hunting Dolphin AWOL In Iraq?” (Neal 2003). AWOL betyr ”absent without official leave”, et underlig ordvalg overfor et dyr, som trolig ikke har samme permisjonsordninger (eller mulighet til å forstå dem) som menneskesoldater.

heißt, schon durchdringt das Heer die Stadt” (Jelinek 2004a: 15). Vi ser altså tydelig forelegget, men hva er det Jelinek gjør språklig? Ved første øyekast legger vi merke til rytmen. Ordene gjentas, gjerne i andre former ved å flytte på ordledd, og noe rimer. Jelinek setter også heller komma framfor punktum: Åpningssetningen består av dette sitatet og syv linjer til. Det er en flertydig, spørrende og nølende stemme vi møter med engang. Den snakker om første lidelsesbud, fra Herren hva heter han igjen, alle vet, hva han heter. Stemmen er gjennom hele teksten slik: Den bryter seg selv av, spør, svarer, og bytter på å kalle seg ”vi” og ”jeg”. Det er opp til regissøren hvordan det skal settes opp, men bildene fra urframføringen til Schlingensief, som er inkludert i boka, viser i hvert fall mange skuespillere på scenen. Schlingensief kortet også ned på teksten og la til egne ord, en behandling som ikke er uvanlig for Jelineks nyere teatertekster. Jelineks sceneanvisninger består kun av åpningssetningen ”*Ich weiß nicht ich weiß nicht*” og en liten instruks uten klar adressat om å sette avklippede strømper på hodet (til skuespillerne formodentlig), for det gjorde hennes far hjemme når han jobbet på huset, og det så forferdelig ut. ”*Das ist alles.*” (Jelinek 2004a: 15). Jelineks sceneanvisninger er ofte i denne stilen, som ikke ser ut til å be om å bli tatt særlig alvorlig. I sceneanvisningen til *Ein Sportsstück* skriver hun bare ”Machen Sie doch, was Sie wollen”. (Jelinek 1998: 7).

Stemmen i *Bambiland* ser ut til å tilhøre den vestlige okkupasjonsmakta og media, og holder på en ironisk, selvrefleksiv tone. Den spør og påstår om hverandre, men ser ut til å mene at den selv besitter sannheten, spørsmålene er mer retoriske enn reelle. Den bytter på å snakke om det fremmede og om seg selv, tilsynelatende likegyldig:

Gegen das Fremde verbirgt man sich. Man selbst sagt immer nur, was man über sich gedacht haben will, nicht was man denkt. Was? Was? Die wollen gar nicht verstanden werden? Was machen wir uns dann die Mühe? Uns ist das egal. Wir machen eh, was wir wollen. Nein, wir können nicht immer machen, was wir wollen. Aber deshalb führen wir uns längst nicht auf. Wir sind echt. (Jelinek 2004a: 17).

Og slik fortsetter den. Hva man hører i dette sitatet er en irriterende stemme som prater i vei, påstår en ting og så motsier det i neste setning: ”vi gjør bare det vi vil. Nei, vi kan ikke alltid gjøre det vi vil.” Det handler om selvframstilling, og selv om masse blir sagt, er det som om ingenting blir sagt. Hva får man som leser ut av dette? Ikke stort, på en måte er det bare støy som skal speile medienes stemme i krigen. Vi hører også stemmen snakke om de andre: ”Die wollen gar nicht verstanden werden?”, og spør seg selv hvorfor den da gidder å prøve. Men

forsøker denne selvforelskede stemmen å lytte til andre? Forsøkte virkelig Vesten å lytte til Irakernes ønsker? Det virker ikke slik. Poenget med, eller til, denne ironiske stemmen som aldri opphører å snakke og aldri slutter å motsi seg selv, er todelt. Både hermer den vestlige mediers veldige enetale og framstilling av krigen som den eneste sannhet, samtidig som den stadig oscillerer mellom ulike, ambivalente posisjoner og dermed usannsynliggjør at det finnes en sannhet. *Bambiland* er en postmoderne teatertekst som kritiserer en påstått sann og riktig krig, en korreks til forestillingen om at det er oss mot dem. Jelinek er vanskelig å lese fordi hun aldri lar leseren dvele i fortellingen og aldri lar oss bli fanget inn, det er som om teksten støter leseren fra seg.¹² Mesteparten er ironisk og parodisk, og leseren må være årvåken for å henge med. Teksten er komplisert blant annet fordi den aldri markerer hvem som snakker, og aldri holder opp med å snakke. På tross av at det sies mye over stykkets 84 sider, er det også som om *det samme* gjentas i det uendelige og som om ingenting av relevans blir sagt. Dette sier stemmen også selv, etter å ha kommentert delfinenes minejakt: ”aua, hab ich schon mal so ähnlich irgendwo gesagt, aber ich sag ja immer dasselbe” (Jelinek 2004a: 32). At det er mye gjentakelse og lite utvikling hos Jelinek, på tross av på overflaten nye setninger, har blitt trukket fram i Jelinekforskningen tidligere. Litteraturviteren Rike Felka skriver om romanen *Lust*: ”Es gibt keine Entwicklung in der männlichen Terrorherrschaft, in jedem Textabschnitt ist quasi das ganze Buch enthalten.” (Felka 1992: 224-25). Hun hevder at man finner igjen hele essensen av *Lust* i hvert tekstavsnitt, og jeg er enig i at det er et trekk ved flere Jelinektekster, også *Bambiland*. Det er likevel ikke dominerende, eller, det får ikke en negativ effekt, men passer med Jelineks teori om dramatikk. Den går ut på å nekte å la tilskueren leve seg inn i et klassisk, mimetisk teater, men heller bruke scenerommet til å utøve maktkritikk. Jelinek hevder at om teateret skal kunne sette spørsmålstegn ved maktstrukturene, er det nødvendig at det også stiller radikale spørsmål om seg selv. Dette er også sentralt i Gilles Deleuze sin teori om ”et lite teater”, som han framlegger i essayet ”One Manifesto Less”, hvor han diskuterer den italienske teaterregissøren Carmelo Bene. Med et lite teater mener Deleuze et teater som underminerer maktstrukturene til en hegemonisk kultur ved å redusere og amputere seg selv. Alt som signaliserer makt, som stabilitet, struktur, tekst i dialogform og så videre, må kuttes vekk i stor grad. Dette frarøver ikke teateret mye, i følge Deleuze: ”But what remains? Everything remains, but under a new light, with new sounds,

¹² Dette er også et poeng hos Bärbel Lücke: ”Denn die Jelinek’schen Stimmen kippen immer wieder um (wie die Figuren), nicht nur in die Ironie und schwer fassliche Komik, sondern auch in andere Stimmen, mit denen sie schillernd verschmelzen, in einem ständigen ambivalenten Oszillierungsprozess.” (Lücke 2004: 238).

new gestures.” (Deleuze 1993: 211). Jelinek jobber på en liknende måte, hun destabiliserer teksten og får maktkritikken fram blant annet ved at fortelleren spør seg selv hva som stemmer, gjentar og viser usikkerhet. Fortelleren uttrykker tvil som ”Was wollte ich sagen” (Jelinek 2004a: 20) og ”[...] vielleicht stimmt das ja gar nicht” (Jelinek 2004a: 26), og veksler hele tiden mellom et distansert jeg og et kollektivt vi. Dette er med på å undergrave forfatterens autoritet, og inviterer leseren til å tolke selv. Men paradoksalt nok kan det gjøre kritikken svakere. Når Jelinek går vekk fra en klar, moralsk posisjon til en subjektløs flerstemthet (som kjennetegner tekstene hennes etter 1990), er faren at volden framstår som et hovedsakelig abstrakt fenomen. Språkmaterialet blir en slags hovedperson man nektes å leve seg inn i, da innlevelse er forførelse av leseren, å ta henne med til et sted hvor hun ikke må tenke selv. Jelinek avpsykologiserer teksten for å unngå det, men det gjør også volden og maktmisbruket hun kritiserer mer abstrakt.

4.5 Korisk-monologisk tale

Jeg har unnlatt å kalle fortelleren i *Bambiland* noe annet enn stemme, for eksempel han, hun eller koret. Det er ingen markører i teksten eller sceneanvisningene som sier hvem fortelleren er eller hvem som snakker når, det vi får opplyst er at *Bambiland* er et intertekstuelte lappverk av eldre tekster (Aischylos og Nietzsche) og moderne medier, samt Jelineks egne ord selvfølgelig. Det er klart at stemmen med sin moralske og kommenterende stil ofte minner om et gresk kor, som det vi finner hos Aischylos, men det er ikke i dialog med noen andre karakterer og det kommenterer heller ikke handlingen, for den finnes ikke. Om vi skal tolke stemmen i *Bambiland* som et kor, kan vi si at det er et fullstendig hegemonisk kor: Handlingen og karakterene vi er vant til at koret kommenterer er fjernet, tilbake står bare stemmen, kommenteringen *an sich*. Også det er en hilsen til Baudrillard: Medieringen har overtatt for handlingen, som ser ut til å ha smuldret vekk mellom våre fingre. Den tyske teaterregissøren Claudia Bosse satte opp sin versjon av *Bambiland*, kalt *bambilands day*, som en byinstallasjon i Düsseldorf den 11. september 2009. I programheftet kaller hun *Bambiland* for en ”chorisch-monologische Diskussion” (Haß 2010: 243), en monolog koret utsier, men som blir dialogisk da monologen er full av tvil og i diskusjon med seg selv. Stemmen taler i en mellomtid, mellom uttale og før tilsvaret, et tilsvaret som ser ut til aldri å komme. Stemmen eller koret ser heller ikke ut til å bry seg om det blir svart, eller den vil konsekvent ikke bli det. Den svarer seg selv av og til og lager slik en skinndialog, men siden den er en overmakts

uttale om de andre, ønsker den ikke noe svar fra motparten, heller vil den frarøve dem sin egen stemme. Det samme gjorde mediene når de dekket Irak-krigen. De viste sin versjon av krigen og kom med en rekke meninger, analyser og fortellinger uten å bry seg med om noen innfant seg for å lytte eller svare. Den vestlige mediedekningen hadde også fokus på vestens utsendinger i Irak og var myntet på et vestlig publikum. På samme måte som koret i *Bambiland* holdt de en monolog i en tilsynelatende dialogisk form, da de gikk på flere kanaler og hadde ulike kommentatorer som brøt hverandre av og stilte spørsmål, men som fortsatt hadde den samme selvhevdende, monologiske og endimensjonale framstillingen av oss mot dem. Som stemmen i *Bambiland* sier på slutten: "Wir kommen immer gemeinsam. Wir sind ein Amerikaner." (Jelinek 2004a: 73).

Den britiske regissøren Peter Watkins kaller den formen moderne medier har i dag, og som Jelinek etteraper i *Bambiland*, for monoform. Med det mener han at klipping, tempo, narrativ struktur og så videre er essensielt likt, uansett hvilket TV-program eller film det er snakk om, han mener monoformen er present i all audiovisuell massemedia. Monoformen er enkel, gjentakende, forutsigbar og stengt i forhold til sitt publikum, den åpner ikke for tilsvær. Det argumenteres med at det gjør den demokratisk fordi den er enkel å forstå for alle, men i praksis er den manipulerende, hevder Watkins. Selv om monoformen er omtrent den eneste som er i bruk og som vi kjenner, er mulighetene for å framstille tid og rom uendelige og kunne vært annerledes: "Despite any appearance to the contrary, they all use time and space in a rigid and controlled manner: according to the dictates of the media, rather than with any reference to the expanded and limitless possibilities of the audience." (Watkins 2012). Watkins monoformbegrep passer til å lese *Bambilands'* mediekritikk, og den monologiske diskusjonen eller metadialogen som føres, hermer monoformen. Stemmen snakker i samme overlessende og selv gode form, det er ingen reell dialog og mediene har en hegemonisk maktposisjon. *Bambiland* er en korisk-monolog som opptre på samme måte som mediestemmene.

Stemmen i *Bambiland* er likevel ikke lik mediene, men heller en forvridd og ironisk utgave av dem, og leseren kan, i motsetning til med monoformen, finne et annet budskap mellom linjene. Det finnes uendelig med eksempler på dette, men vi kan se på et fra slutten av *Bambiland*, hvor fortellerstemmen hevder at man bare burde ta med seg uskyldige i døden, da det er best å spare de skyldige for straffen de får i etterlivet: "Man sollte nur Unschuldige in dem Tod mitnehmen, mit den Schuldingen passieren nach dem Tod so schreckliche Dinge,

die sollte man ihnen ersparen”. (Jelinek 2004a: 75). Her ser vi hvordan Jelinek kritiserer den religiøse dogmatikken og retorikken USA opererte med, ved å komme med den absurde påstanden at uskyldige er bedre ofre å ta med seg i døden. Dette passer både sammen med USAs lettvinte omgang med sivile liv, og med forestillingen om martyrer i islam. Man burde kun ta med seg uskyldige i døden, da de i følge sin egen religion får det så fint på den andre siden, hevder den vestlige stemmen. Underforstått ligger det at denne retorikken er helt absurd, men like fullt en del av okkupantenes tankesett, en del av legitimeringen for å ta uskyldige, sivile liv. Selvfølgelig er det ikke et direkte sitat fra CNN eller lignende, men det kommentaren får fram er at det samme som ligger mellom linjene her, finner vi mellom linjene i den vestlige selvrettferdigheten.

Er denne avantgardistiske, språklige strategien til Jelinek det eneste som kan utøve motstand mot monoformen til vestlig medias framstilling av krigen? Mye kan tyde på det, da hun bruker språket på en måte som er mer åpen for tolkning, og mindre dogmatisk og entydig enn det mediene selv er. Slik Watkins mener at audiovisuelle medier prinsipielt kan brukes på helt andre måter enn de blir i dag, viser Jelinek at språket har grenseløse muligheter. Bärbel Lücke spør i sitt etterord til *Bambiland* om ikke denne typen parodi er det eneste som kan redde moralen: ”die Parodie – die einzige Möglichkeit, in der Moral noch zu retten ist? Die einzige Möglichkeit, in der die verlogene Moral der Mächtigen und Frommen noch zu entlarven ist?” (Lücke 2004: 239). Irak-krigen er et alvorlig tema, og det kan godt tenkes at en mer direkte og utilslørt tekst om denne krigen ville virke flat og bli svakere litteratur. Det har tidligere vært skjebnen til mange politiske tekster, noe som kan være grunnen til at Jelinek, og de to andre Elfriedene for øvrig, tyr til omskrivninger, parodi, ironi og lite tilgjengelig humor. På den annen side kan en slik ironisk og distansert litteratur som blokkerer for all innlevelse, miste noe av sin kraft gjennom å bli for abstrakt. Jelineks psykologiske teater, som ikke vil mane til innlevelse da det er nærmest likt manipulasjon, holder oss på avstand fra hendelsene i Irak. Der mediene tok oss med på bakken med liveoverføring sett fra Vestens synsvinkel, tar *Bambiland* oss med til samme sted, ledet av en klagende, selvgod og forvirret stemme. Den andre parten i historien og saken forblir taus i begge tilfeller, men Jelineks uopphørlige stemme er full av tvil og motsigelser som tvinger leseren til å reflektere. Et sted har fortelleren forvillet seg til å komme nær irakerne, og føler seg malplassert: ”Also hier muß ich auch schnellstens wieder weg. Auch hier bin ich falsch, bin überall falsch.” (Jelinek 2004a: 29). Hvis stemmen, det eneste vi har å forholde oss til, sier den er falsk, hva kan vi stole på da? Baudrillard oppfordrer til ikke å forsøke og lete etter sannheten bak mediebildene, da vi

ikke har midlene til å gjøre det. (Baudrillard 1995: 66). Jelineks posisjon ligner: Det finnes ingen sannhet i mediedekningen av krigen, men det betyr ikke at vi ikke skal bli opprørte. Det finnes heller ikke bare én sannhet i hennes tekster, men det finnes motstand og avsløringer. I *Bambiland* sier stemmen egentlig aldri noe vi lesere kan tro at forfatteren Jelinek mener eller slå oss til ro med direkte. For eksempel om vi leser begrepet ”sandneger” bokstavelig, burde vi bli opprørte over at Jelinek fører en så rasistisk språkbruk. Når vi ikke blir det, er det fordi vi ser ironien, vi ser at ordet kommer et annet sted fra og at dets blotte nærvær er en kritikk av at det er i bruk. Abu Ghraib og mye annet som skjedde under Irak-krigen, viste at moralsk oppførsel var fjern fra ”koalisjonen av frivillige”, som besto av vestlige land med påstått gode hensikter. I *Bambiland* vendes parodien mot medienes løgnaktige sannheter, som en demaskering av maktas fromme ansikt.

4.6 Sannheten søker ikke ord

For å vise hvordan Jelineks tekst oppnår den demaskerende og avslørende effekten av mediespråket i *Bambiland*, vil jeg trekke inn Bakhtins teorier om diskurs i romanen. *Bambiland* er ingen roman, og Bakhtin er klar på at hans teorier om romanen ikke så lett kan overføres til dramatikk, men jeg tror det er mulig for ”det jelinekske teater”. Dette fordi drama slik Jelinek skriver, det vil si dramatekster uten roller og sceneanvisninger i tradisjonell forstand, ikke ligner såkalt borgerlig teater, som vi kan anta at Bakhtin viser til. For Jelinek er ikke skillet mellom de litterære sjangrene så viktig som de er i Bakhtins teorier, noe som også ble framhevet av Horace Engdahl i nobelpristildelingstalen til Jelinek i 2004: ”De litterära genrerna bleknar bort under Elfriede Jelineks hand. Hennes pjäser är inte teater utan ”texter som skall talas”, befriade från rollernas tyranni” (Engdahl 2004). Bakhtin skriver om karakterene i en roman at de får en egen sone rundt seg som ofte strekker seg langt utenfor den direkte diskursen. Selv om teksten ser ut som en monolog, er det en dialog mellom forfatteren og karakterene¹³. Det dialogiske er altså det som utspiller seg mellom linjene, det

¹³ ”This zone surrounding the important characters of the novel is stylistically profoundly idiosyncratic: the most varied hybrid constructions hold sway in it, and it is always, to one degree or another, dialogized; inside this area a dialogue is played out between the author and his characters – not a dramatic dialogue broken up into statement-and-response, but that special type of novelistic *dialogue that realizes itself within the boundaries of constructions that externally resemble monologues*. The potential for such dialogue is one of the most fundamental privileges of novelistic prose, a privilege available neither to dramatic nor to purely poetic genres.” (Bakhtin 2008a: 320, min utheving)

handler ikke om direkte dialog, som i klassisk teater, men heller om ulike syn på verden, ulike meninger ved ordene som er valgt. At Bakhtin framhever dette som typisk for romanen er forståelig, men en dialog som realiserer seg selv innenfor en konstruksjon som utenifra ser ut som en monolog, ser også ut til å stemme for Jelineks dramatekst *Bambiland*. Ikke bare er dramaet en eneste lang, sammenhengende tekst tilhørende et ubestemmelig ”vi” eller vekselvis ”jeg”, men dialogen som pågår er også mer mellom forfatteren og stemmen, enn mellom ulike karakterer, som jo ikke finnes. Og poenget til Jelinek ved å sitere mediene, som hun i sceneanvisningen omtaler som ”schlechten Eltern” (Jelinek 2004a: 15), er nettopp å sette sin stemme opp mot mediene, å gå i dialog for å avsløre. Som nevnt framstår det som en metadiolog, da ingen har innfunnet seg for å svare, men på metaplanet, mellom forfatter og stemmer, er *Bambiland* dialogisk til fulle. Det er også flere som har framhevet at Bakhtins påstand om at denne formen for dialog kun gjelder romanen ofte virker rigid. Graham Allen viser for eksempel i boka *Intertextuality* hvordan også dikt kan være dialogiske, ved eksempelet ”A Red, Red Rose” av Robert Burns. (Allen 2000: 26-27).

Stemmen i *Bambiland* omtaler en rekke andre, som delfinene, sandnegre, ”de”, Gud, barn, våpen og så videre, og de er besjelet, også om det er dyr eller ting. Stemmen kaller for eksempel raketten som flyr inn på markedet for en idiot, og spør hva den ville der. (Jelinek 2004a: 30). Den snakker likevel ikke med de andre, men med seg selv eller bare rett ut i lufta. Like fullt er stemmen mediert av forfatteren, Elfriede Jelinek, som lar den snakke i et språk som er fremmed for henne, og som på et plan ligger tett opp til vestlige mediers og myndigheters språk. Forfatteren går i dialog med andres språk for å avsløre det, og vise det fram fra andre sider. Bakhtin skriver at å bruke andres språk og synsvinkel kan ha mange funksjoner, men at det alltid på den ene siden setter det omtalte i et nytt lys, og på den andre siden belyser hva vi som lesere forventer av den litterære horisonten vi tar del i:

But in every case a particular belief system belonging to someone else, a particular point of view on the world belonging to someone else, is used by the author because it is highly productive, that is, it is able on the one hand to show the object of representation in a new light (to reveal new sides or dimensions in it) and on the other hand to illuminate in a new way the “expected” literary horizon against which the particularities of the teller’s tale are perceivable. (Bakhtin 2008a: 312-13)

Et verdenssyn tilhørende noen andre, som blir brukt av forfatteren fordi det er veldig produktivt, er en god beskrivelse av *Bambiland*: Medienes språk presenteres for å bli

latterliggjort, og for å åpne en ny horisont. Bakhtin skriver, som vi så i kapittelet om Gerstl, om parodi i den engelske, komiske romanen (i tradisjon fra Fielding, Smollet, Sterne, Dickens osv.), at et parodisk grep de særlig bruker, er å inkorporere overklassens språk og utlegge det in absurdum. Dette for å avmaskere dette språket som falskt, grådig, innskrenkende osv.¹⁴ Ute av sin opprinnelige kontekst virker det ferdig formede offisielle språket løgnaktig og avkledd. Det ser vi for eksempel i *Bambiland* når medienes begeistrede rapport over høyteknologiske våpen med nøyaktig treffsikkerhet, settes inn i teksten og overdrives:

Was die Tomahawk macht, das weiß sie jedenfalls. Ist ja auch das Wichtigste. Hohe Zielgenauigkeit (50 % der Treffer in einem 2 qm Zielfenster!) durch Kombination mehrerer Navigations- und Zielerkennungssysteme, und da fliegt sie, echt, da fliegt sie und weiß sogar genau wohin! (Jelinek 2004a: 28).

I stedet for å være kritisk til krigføringen, var det meste av det offisielle språket, i hvert fall i USA, begeistret over våpenteknologien. Jelinek kritiserer det ved å sette ordene inn i sin egen kontekst og vri på dem. Dette grepet kalles som vi har sett for parodi eller parodisk stilisering, men hva Jelinek i enda større grad enn de to andre Elfriedene benytter seg av, er intertekstualitet, hvor parodi kan sies å være en del av det.

Ordet intertekstualitet var det Julia Kristeva som oppfant i sin lesning av Bakhtin, særlig i tilknytting begreper som *dialog*, *heteroglossia* og *ambivalens*. Denne forskyvningen fra dialog til intertekstualitet, er ikke helt uproblematisk. Når Bakhtin snakker om dialog, er det mellom stemmer, han snakker om tale og uttalelser. Det innebærer en gjensidig relasjon som ikke er upersonlig, men har en språklig og åndelig instans. Dette passer ikke for en strukturalistisk lesning som setter teksten i høysetet, og dermed gjør dialog om til intertekstualitet. Like fullt har de to begrepene mange likhetstrekk, og bidrar begge med fruktbare lesninger. Kristeva framhever i sin lesning av Bakhtin at både leser og forfatter bringer noe til teksten, samtidig som teksten inngår i en kontekst og forholder seg til et allerede eksisterende litterært korpus. Teksten forholder seg også til tidligere kulturer og samfunn, noe som blir særlig tydelig i *Bambiland* med alluderingen til *Perserne*. Ordet, eller teksten, blir dermed et skjæringspunkt hvor man alltid kan lese inn minst et annet ord: ”any

¹⁴ “The incorporated languages and socio-ideological belief systems, while of course utilized to refract the author’s intentions, are unmasked and destroyed as something false, hypocritical, greedy, limited, narrowly rationalistic, inadequate to reality. In most cases these languages – already fully formed, officially recognized, reigning languages that are authoritative and reactionary – are (in real life) doomed to death and displacement.” (Bakhtin 2008a: 311-12)

text is constructed as a mosaic of quotations; any text is the absorption and transformation of another. The notion of *intertextuality* replaces that of intersubjectivity, and poetic language is read as at least double.” (Kristeva 1989: 37). For strukturalistene var det ønskelig at teksten kom i forgrunnen og erstattet intersubjektivitet, og det er det Kristeva oppnår når hun oversetter Bakhtins dialog med intertekstualitet. Når Kristeva snakker om en mosaikk av sitater, kan det i forbindelse med intertekstualitet leses både abstrakt og konkret. En rekke forfattere benytter seg av andres sitater i sine tekster, noen gjør det så gjennomført at det kun er andres direkte sitater som dukker opp hos dem, eller teksten domineres av sitater i svært høy grad. Elfriede Jelinek er en forfatter som har jobbet slik, hennes teaterstykke *Wolken. Heim*. fra 1990 inneholder for eksempel veldig mange sitater fra andre kilder. Men intertekstualitet kan også leses mindre direkte, for både Bakhtin og Kristeva er opptatt av hvordan alle ord er brukt tidligere, og dermed inngår i en intertekstuell kontekst per se. Når Elfriede Czurda alluderer til Ingeborg Bachmann eller Elfriede Gerstl leker med og vrir på kjente barnerim, er det også intertekstualitet selv om det ikke er direkte sitat, og det er også i dette landskapet *Bambiland* befinner seg. For Bakhtin er ordene her i dialog med andre: Hva de viser til, er ikke en ting, men flere. De er både i sin nye kontekst, og åpner opp for konteksten de er hentet i fra.

Bakhtin hevder at det viktigste trekket ved den polyfone romanen er at karakterene, særlig helten, ikke underordnes forfatterens stemme, men får målbære sin egen (Bakhtin 2008b: 137). Det Bakhtin mener er Dostojevskijs utfordring, som han også mestrer, er ”å skape et enhetlig og helhetlig kunstverk av et materiale hvis bestanddeler er heterogene, verdimessig forskjellige og dypt fremmede for hverandre.” (Bakhtin 2008b: 149). I Jelineks teatertekst er dette gjort til et eksplisitt tema ved at hun i sceneanvisningene forteller at hun har benyttet seg av andres (Aischylos, Nietzsche og medier), svært forskjellige språk. Slik blir teksten nesten hyperintertekstuell, da den ikke bare benytter seg at et språk som alltid vil være i omløp, men helt direkte fletter andres ord og tale inn. Å inkorporere andres diskurser i egen tekst er et sterkt virkemiddel som hindrer den i å forflate og ende som politisk propaganda. Jelinek er som vi så i innledningen opptatt av å unngå propagandaens direkte språk, og framhevet at hennes tekster var for ambivalente til å kunne brukes som propaganda av partiet hun var medlem av. Heller vil hun avsløre propaganda fra myndigheter og medier, og av språkene hun benytter i *Bambiland*, er det særlig mediespråket som får gjennomgå. De amerikanske mediene agerte svært ukritisk i sin dekning av Irak-krigen, på tross av at de ikke er underlagt myndighetenes kontroll. Mediespråket var tett sammenvevd med myndighetene i

USA sitt språk, de så ut til å ha samme agenda, noe Jelinek kritiserer dem for å ha. Flere steder i *Bambiland* er det usikkert om det er medier eller myndigheter stemmen imiterer: "Schauen Sie, das ist im Prinzip so, und nur wir haben echt Prinzipien: Wir sind das einzige Land, wo der einzelne Mensch noch wichtig ist, weil jeder der einzige ist." (Jelinek 2004a: 37). Dette er den vestlige maktas språk om sin egen fortreffelighet: Bare vi har prinsipper, og det er bare vi som bryr oss om enkeltmennesket. Dette er en kjent myte om demokratiske, kapitalistiske samfunn, at det kun er de som fokuserer på individet, mens for eksempel kommunismen sluker det. Individetstenkningen er viktig i amerikansk politikk og den amerikanske drømmen om at hver og en har mulighet til å slå seg opp og bli noe stort, også uavhengig av forutsetninger. Gjentakelsen av ordet *einzig/einzelne* brukes i en absurd sirkelargumentasjon som ikke viser til noe annet enn seg selv, og dermed også avslører sin mangel på indre logikk. I hvert fall tatt ut av sin opprinnelige kontekst og stilisert av Jelinek i *Bambiland*, i dialog med hennes ord. Bakhtin beskriver denne teknikken, og hevder at sannheten kommer fram ved å redusere løgnen til det absurde, men uten selv å formulere en ny sannhet: "Truth is restored by reducing the lie to an absurdity, but truth itself does not seek words; she is afraid to entangle herself in the word, to soil herself in verbal pathos." (Bakhtin 2008a: 309). Sannheten søker ikke ord, men i en ordstrøm så tett, massiv og pågående som i *Bambiland* greier den likevel å trenge gjennom ved at løgnen avsløres. Ved å benytte seg av intertekstualitet og parodisk stilisering for å avvise medienes logikk, kan Jelinek gjeninnsette sannheter om krigen som maktas språk har forsøkt å dekke over.

5 “Vielleicht ist alles alles, ganz ganz, anders anders”

Denne avhandlingen har tatt for seg de tre Elfriedenes språkkritikk, et vidt begrep det kan være vanskelig å få helt tak på. Hva vil det si å være kritisk til språket? Hvordan bedriver en språkkritikk? Det er paradoksalt nok bare mulig å kritisere språket via språket, mediet kritiserer altså seg selv. Mange forfattere bruker språket på en ukritisk måte, de forteller et narrativ gjennom gode eller mindre gode grep, men er ikke interessert i å problematisere disse grepene eller språkets potensial til å fortelle løgner som smektende sannheter. Språkkritiske forfattere, som de tre Elfriedene, er seg derimot bevisst dette og tenker over språkets effekt. Noen forfattere kommer da til den samme solipsistiske konklusjonen som den tidlige Wittgenstein og Wiener Gruppe, om at språket er forskjellig for vært individ, og at språkets grenser er det samme som mine grenser. Konrad Bayer skriver for eksempel i sitt skuespill *die boxer* fra 1956, at hvis han hadde noe å si, så ville han likevel la være, da meningen hadde blitt hengende fast i setningene: ”wenn ich etwas mitzuteilen hätte, würde ich es sein lassen. es würde in den sätzen hängenbleiben”. (Bayer 1977: 111). Men nettopp disse to setningene viser at det likevel er mulig å si noe vesentlig om det problematiske med språket som kommunikasjonsverktøy mellom mennesker. De tre Elfriedene er språkbevisste, språkkritiske forfattere som vil tale på tross av hindringene i språket.

I innledningen skrev jeg at jeg ville undersøke Elfriedenes språkkritiske, politiske og feministiske prosjekt. Jeg har fokusert på språket gjennom hele avhandlingen, og mener å ha vist hvordan en subversiv språkpraksis henger nøye sammen med politikk hos alle tre. Det feministiske aspektet er mindre tilstede i kapittelet om Jelinek enn hos de to andre, og grunnen til det er at jeg var mer interessert i Jelineks språklig-avantgardistiske stil, og derfor valgte å analysere *Bambiland*, en teatertekst som med sin beinharde kritikk mot krig og okkupasjon også kan leses feministisk selv om jeg ikke har gjort det.

Språk brukes i dag til alle former for kommunikasjon, på tross av at vi skal leve i en billed- og videofokusert tid. Det er i språket det blir argumentert for at likestillingen har gått for langt og at kvinner bør finne veien tilbake til kjøkkenbenken. Språket hamrer inn konformitet, og sterke krefter bruker språket som virkemiddel for å gjøre det vanskelig å leve fritt og uavhengig slik Gerstls Grit vil. Ekteskapet har fortsatt en sterk stilling, og vold er fortsatt en del av det for mange, men språket finnes i de glansede brudemagasinene, i

portrettintervjuene og sanglyrikken – kjærlighetens språk er fortsatt full av falske tegn og normalspråkbruken spiller med framfor å avsløre. Språket fremmer også rasisme og hat, og det var med effektive språklige midler at USA ledet en krig mot Irak i 2003, en krig som enda ikke er over, selv om den er erklært avsluttet i et desperat språk med bristende indre logikk. Under krigen ble vestens hærtog hyllet, mens medienes språk forsøkte å dekke over sivile tap og krigsforbrytelser. Ikke alle medier, men hovedsakelig de som brøt igjennom lydmuren, de som fikk sin stemme hørt. Overalt er språket med på å underkue, bedra og føre folk bak lyset, språket utøver vold mot svake grupper og skjenker makt til dem som ikke nødvendigvis fortjener det. Så hvordan kan man likevel bruke det?

Etter min mening er disse spørsmålene på agendaen til enhver god forfatter, og de er absolutt det for de tre Elfriedene. Å resignere overfor dette problemkomplekset framstår ikke som noen løsning, og derfor må en språkkritisk praksis utvikles. Jeg har vist at Gerstl, Czurda og Jelinek forholder seg til språket aktivt, og forsøker å bryte gjennom den standardiserte språkbruken med viktige budskap. Siden språket er alt vi har for kommunikasjon, vil en avsløring av normalspråkets undertrykkende mekanismer nødvendigvis også komme gjennom språket. Ved hjelp av virkemidler som parodi, brudd, ironisk stilisering, framheving av det nedrige og overdrevne, samt en konstant dialog med andres tale, får de tre Elfriedene fram stemmene til dem som ellers ikke kommer til orde. De kritiserer en samfunnsordning som virker undertrykkende på både menn og kvinner, og avkler løgner ved å redusere den til det absurde. I sin nobelpristale framhever Jelinek at dette ikke er lett, da språket virrer rundt som det selv vil, det er som en hund som stadig vil ha klapp og anerkjennelse fra andre. Språket vil vite mer enn sin forfatter og løper fra henne, trolig vil det forspise seg på virkeligheten, noe som er tilpass: "Sie wird sich überfressen an der Wirklichkeit. Geschieht ihr recht!" (Jelinek 2004c). Jelinek beskriver også språket som sitt barn, som var søtt da det var lite og språkløst, men nå ikke er til å kjenne igjen. Språket har blitt stort og holder henne fanget, noe som ikke er nødvendig, da hun likevel ikke kan slippe unna. Vi kan se for oss hvordan dette bedragerske språket terger sin forfatter og heller vil være sammen med de andre, ikke henne, hvordan det løper vekk og har makta. Det er absurde, uvirkelige bilder, vi har sett dem i bøkene til alle tre, og vi blir oppmerksomme: Nettopp disse bildene greier å si noe om språket som ikke kan sies annerledes. Om språket er en hund, eller et uoppdragent barn, så må det holdes i øra. Stadig tørster det etter virkeligheten, som det gjerne vil si noe om, men som regel ender det med å sementere forestillinger som ikke er virkelige, da det er for ukritisk. Den kritiske forfatteren vet at språket kan bedra, og at det vil løpe i alle retninger. Hun hindrer det

ikke fra å gjøre det, men bruker virkemidler for å vri det, framheve dets trang til løgn og avslører det når det kommer med smektende kjærlighetserklæringer til alle og enhver. Den kritiske forfatteren vet også at språket kan være voldelig, og bruker derfor selv vold mot det når det er nødvendig. Språket må kunne tre ut av grammatikkens regler, det må bli friere og sannere, også om det betyr at det må hakkes opp, fremmedgjøres og bli vanskeligere å forstå. Det språket Jelinek vil kontrollere, men som stadig løper fra henne, er opptatt av å bli oppfattet umiddelbart, derfor lempet det på sannheten. De tre Elfriedene vil ikke la det gjøre det, de haler det tilbake og avslører dets bedragerske natur ved å la andre stemmer flyte gjennom det. De stykker ordene opp, trekker dem sammen og parodierer de som på absolutistisk vis vil putte alt i kategorier, som hevder at et voldelig ekteskap er kvinnens bestemmelse i naturen eller som lar seg distrahere av delfiner som leter etter miner. De tre Elfriedene møter ikke forventningene til et handlingsavhengig publikum, men forsøker heller å vekke dette. Ting er ofte ikke som de ser ut i virkeligheten, i avisenes, magasinenes og kjærlighetsromanenes språk. De er heller ikke så endimensjonale som språket til de mannlige forfatterne som tørster etter sannhet og storhet gjerne vil ha det til. Kanskje er alt helt annerledes.

Litteraturliste

Primærlitteratur

Czurda, Elfriede. 1991. *Die Giftmörderinnen*. Reinbeck bei Hamburg

Gerstl, Elfriede. 1977. *Spielräume*. Linz

Jelinek, Elfriede. 2004a. „Bambiland“. *Bambiland*. Reinbeck bei Hamburg, s. 13-85

Sekundærlitteratur

Adorno, Theodor. 1980. *Minima Moralia. Reflexionen aus dem beschädigten Leben* [1951].
Frankfurt am Main

Aischylos. 1959. "Die Perser" [gr. orig. 472 f.Kr.]. *Tragödien und Fragmente*. Overs. Oskar
Werner. München, s. 257-327

Allen, Graham. 2008. *Intertextuality*. London

Bacevich, Andrew J. 2006. "What's an Iraqi Life Worth?". The Washington Post.

< http://www.washingtonpost.com/wp-dyn/content/article/2006/07/07/AR2006070701155_pf.html>. Nedlastet 9.12.2012

Bachmann, Ingeborg. 1980. *Malina* [1971]. Frankfurt am Main

Bachmann, Ingeborg. 1983. "Juni 1973". *Wir müssen wahre Sätze finden. Gespräche und
Interviews*. München, s.143-47

Bachmann, Ingeborg. 2008. "Undine geht" [1961]. *Sämtliche Erzählungen*. München, s.253-
64

Bachtin, Mikhail. 1969. *Literatur und Karneval. Zur Romantheorie und Lachkultur*. Overs.
Alexander Kaempfe. München

Bakhtin, Mikhail. 1992. "The Problem of Speech Genres". *Speech Genres and Other Late*

- Essays*. Overs. Vern W. McGee. Austin, 60-103
- Bakhtin, Mikhail. 1997. *Problems of Dostoevsky's Poetics*. Overs. Caryl Emerson.
Minneapolis
- Bakhtin, Mikhail. 2008a. *The Dialogic Imagination*. Overs. Caryl Emerson og Michael Holquist. Austin
- Bakhtin, Mikhail. 2008b. *Latter og Dialog*. Overs. Audun Johannes Mørch. Oslo
- Barthes, Roland. 2000. *Fragmenter av kjærlighetens språk* [fr. orig 1977]. Overs. Knut Stene-Johansen. Oslo
- Baudrillard, Jean. 1994. *Simulacra and Simulation* [fr. orig. 1981]. Overs. Sheila Faria Glaser. Michigan
- Baudrillard, Jean. 1995. *The Gulf War did not take place* [fr. orig. 1991]. Overs. Paul Patton. Indianapolis
- Bayer, Konrad. 1977. "die boxer" [1956]. *Konrad Bayer. Das Gesamtwerk*. Red. Gerhard Rühm. Hamburg, s. 104-119
- Bayer, Konrad. 1977. "der sechste sinn" [1969]. *Konrad Bayer. Das Gesamtwerk*. Red. Gerhard Rühm. Hamburg, s. 331-420
- Beuker, Brechtje. 2006. "Theaterschlachten: Jelineks dramaturgisches Konzept und die Thematik der Gewalt am Beispiel von *Bambiland*". *Modern Austrian Literature* 39, s. 57-71
- Buck, Theo. 1993. *Muttersprache, Mördersprache. Celan-Studien I*. Aachen
- Cixous, Hélène. 2008. "Medusas latter" [fr. orig. 1975]. Overs. Sissel Lie. *Moderne litteraturteori. En antologi*. Red. Atle Kittang m.fl. Oslo, s. 268-87
- Czurda, Elfriede. 1981. "Roths Sucht sich zu sehnen. Zur männlichen Selbstherrlichkeit in Gerhard Roths Theaterstück 'Sehnsucht'". *Wespennest* 44, s. 19-23
- Czurda, Elfriede og Florian Neuner. 2006. "Über den Irrtum führt der Weg zum Neuen". *Die Rampe. Porträt Elfriede Czurda* 3/2006, s. 11-18

- Czurda, Elfriede og Gerburg Treusch-Dieter. 2006. "Geheimnis und Zugang zu Wissen". *Die Rampe. Porträt Elfriede Czurda* 3/2006, s. 99-109
- Czurda, Elfriede. 2007. "Die Lecke Rede". *Krankhafte Lichtung*. Berlin, s. 32-66
- Deleuze, Gilles. 1993. "One Manifesto Less". *The Deleuze Reader*. Red. Constantin V. Boundas. New York, s. 204-25
- Döblin, Alfred. 2001. *Die beiden Freundinnen und ihr Giftmord* [1924]. Düsseldorf
- Encyclopædia Britannica Online. 2012. "Persian Gulf War" *Encyclopædia Britannica Online Academic Edition*. <[http://www.britannica.com/EBchecked/topic/452778/Persian Gulf-War](http://www.britannica.com/EBchecked/topic/452778/Persian-Gulf-War)>. Nedlastet 9.11.2012
- Encyclopædia Britannica Online. 2012. "skaz" *Encyclopædia Britannica Online Academic Edition*. <<http://www.britannica.com/EBchecked/topic/547338/skaz>>. Nedlastet 9.11.2012
- Engdahl, Horace. 2004. "Presentationstal". Nobelprize.org. <http://www.nobelprize.org/nobel_prizes/literature/laureates/2004/presentation-speech-s.html>. Nedlastet 9.11.2012
- Engelstad, Ellen. 2010. "Sjelelig vondt i sjelen". *Vinduet* 2/2010, s. 17-21
- Engelstad, Ellen. 2011. *Intervju med Elfriede Czurda*. (Lydfil hos Ellen Engelstad). Utført 15.7.2011 på Café Bräunerhof. Wien
- Felka, Rike. 1992. "Das Begehren, markiert zu werden. Über Marguerite Duras und Elfriede Jelinek". *Erkenntniswunsch und Diskretion. Erotik in biographischer und autobiographischer Literatur*. Red. Gerhard Härle et.al. Berlin, s. 217-25
- Fiedler, Leslie. 1972. "Cross the border – close the gap" [1969]. Departement of English, Texas State University. <http://www.english.txstate.edu/cohen_p/Postmodern/Theory/Fiedler>. Nedlastet

9.11.12

Gerstl, Elfriede. 1981. "Frauenlob bei Artmann und im Schlagertext". *Wespennest* 44, s. 3-8

Gerstl, Elfriede. 1999. "Sie narrt den Stier". *du. Die Zeitschrift der Kultur* 700, s. 29

Gerstl, Elfriede. 2001. "Bio2 oder was sonst noch los war". *Dossier 18. Elfriede Gerstl*. Wien, s. 261-73

Gerstl, Elfriede. 2007. *Kleiderflug. Schreiben, Sammeln, Lebensräume*. Wien

Goethe, Johann Wolfgang. 1994. *Faust. Eine Tragödie* [1808]. Frankfurt am Main

Halvorsen, Elisabeth Beanca. 2005. "Hodeløse og naive horer". *Fett* 4/2005, s. 40-41

Halvorsen, Elisabeth Beanca. 2010. *Piker, Wien og klagesang*. Oslo

Haß, Ulrike. 2010. "Bambiland: Mediale Historiographien". *Jelinek Jahrbuch 2010*. Red. Pia Janke. Wien, s. 241-256

Hartwig, Ina. 1998. *Sexuelle Poetik. Proust. Musil. Genet. Jelinek*. Frankfurt am Main

Howes, Geoffrey C. 1999. "Therapeutic Murder in Elfriede Czurda and Lilian Faschinger". *Modern Austrian Literature* 32:2, s. 79-93

Janke, Pia. 2002. *Die Nestbeschmutzerin. Jelinek & Österreich*. Salzburg

Jelinek, Elfriede. 1975. *Die Liebhaberinnen*. Reinbeck bei Hamburg

Jelinek, Elfriede. 1981. "Der ewige Krampf. Zwei Arsenleichen (weibl.) in der Literatur". *Wespennest* 44, s. 32-36

Jelinek, Elfriede. 1992. "Paula". *Østerrikske kvinner forteller*. Overs. Elsbeth Wessel. Oslo, s. 33-43

Jelinek, Elfriede. 1999. *Ein Sportstück*. Reinbeck bei Hamburg

Jelinek, Elfriede. 2004b. "Denken ohne Haltegriffe. Zu Elfriede Gerstls Essays". *Kolik* 28. s. 3-9

Jelinek, Elfriede. 2004c. "Nobelvorlesung - Im Abseits". Nobelprize.org.

<http://nobelprize.org/nobel_prizes/literature/laureates/2004/jelinek-lecture-g.html>. Nedlastet 9.11.2012

- Jelinek, Elfriede. 2008. "Was geschah, nachdem Nora ihren Mann verlassen hatte oder Stützen der Gesellschaften" [1979]. *Theaterstücke*. Reinbek bei Hamburg, s. 7-78
- Jelinek, Elfriede. 2009. *Die Klavierspielerin* [1983]. Reinbeck bei Hamburg
- Katulis, Brian. 2004. "Liberated and Occupied Iraq: New Beginnings and Challenges for Press Freedom". *Freedom of the Press 2004*. Red. Karin Deutsch Karlekar. New York, s.17-29 <<http://digilander.libero.it/kefas10/dossier/pfs2004.pdf>>. Nedlastet 11.11.2012
- Klar, Hanna Laura. 2003. *Elfriede & Elfriede* (film). Wien
- Kristeva, Julia. 1989. "Word, Dialogue and Novel". *The Kristeva Reader*. Red. Toril Moi. Oxford, s. 34-61
- Lücke, Bärbel. 2004. "Zu *Bambiland* und *Babel*". *Bambiland*. Reinbeck bei Hamburg, s. 229-71
- Meyer, Jochen. 2001. "Nachwort". *Die beiden Freundinnen und ihr Giftmord*. Düsseldorf, s. 88-95
- Mørch, Audun Johannes. 2008. "M. M. Bakhtin." *Latter og dialog*. Oslo, s. 5-29
- Neal, Rome. 2003. "Navy Dolphins Go To War". *CBS*.
<<http://www.cbsnews.com/stories/2003/03/26/earlyshow/main546223.shtml>>.
Nedlastet 9.11.2012
- Neal, Rome. 2003. "Mine-Hunting Dolphin AWOL In Iraq?". *CBS*.
<<http://www.cbsnews.com/stories/2003/03/29/iraq/main546667.shtml>>.
Nedlastet 9.11.2012
- Neissl, Julia. 2002. "Violent (Male) Language in Austrian Women Writer's Discourse on Sexuality: Examples in Elisabeth Reichart, Elfriede Jelinek and Elfried Czurda". *Rethinking Violence and Patriarchy for the New Millenium: A German and Hispanic Perspective*. Red. Fernando de Diego og Agatha Schwartz. Ottawa, s. 63-73
- Norris, Christopher. 1992. *Uncritical Theory. Postmodernism, Intellectuals and the Gulf War*. London
- Okopenko, Andreas. 1977. "Nachwort". *Spielräume*. Linz, s. 101-2

- Patton, Paul. 1995. "Introduction". *The Gulf War did not take place*. Indianapolis, s. 1-21
- Pegoraro, Dagmar Winkler. 1999. *Elfriede Gerstl: "Sprache(n). Spiele. Spielräume"*
Experimentelle Literatur in Österreich. Universität Wien
- Rabelais, François. 2007. *Pantagruel. Gargantua* [1532-1534]. Oslo
- Rühm, Gerhard. 1967. *Die Wiener Gruppe*. Reinbek bei Hamburg
- Salten, Felix. 1930. *Bambi. Eine Lebensgeschichte aus dem Walde* [1923]. Berlin
- Schmidt, Siegfried J. 2001. "Enge Spielräume? Diskursivität und Ästhetik in Elfriede Gerstls
Spielräume" [1994]. *Dossier 18 Elfriede Gerstl*. Red. Konstanze Fliedl og Christa
 Gürtler. Graz, s. 106-25
- Sonja. 2007. "Hlfnsmr!!!". *Radio FM4*. <<http://fm4v2.orf.at/sonja/220821/main.html>>.
 Nedlastet 9.11.2012
- Thorpe, Kathleen. 1998. "Aggression and Self-Realization in Elfriede Czurda's Novel *Die
 Giftmörderinnen*". *Modern Austrian Literature* 31:3-4, s. 175-87
- Watkins, Peter. 2012. "Role of American MAVM, Hollywood and the Monoform". *Peter
 Watkins homepage*. <<http://pwatkins.mnsi.net/hollywood.htm>>. Nedlastet 9.11.2012
- Weigel, Sigrid. 1987. *Die Stimme der Medusa*. Hiddingsel
- Wiener, Oswald. 1972. *die verbesserung von mitteleuropa* [1967]. Reinbeck bei Hamburg
- Wiener, Oswald. 1987. "Wittgensteins Einfluß auf die »Wiener Gruppe«". *die wiener gruppe*.
 Red. Wendelin Schmidt-Dengler. Graz, s. 46-60
- Wimmer, Herbert J. 1998. *In Schwebe halten. Spielräume von Elfriede Gerstl*. Wien
- Wittgenstein, Ludwig. 2001a. *Logisch-philosophische Abhandlung. Tractatus logico
 philosophicus*. [1921]. Frankfurt am Main
- Wittgenstein, Ludwig. 2001b. *Philosophische Untersuchungen*. [1953]. Frankfurt am Main